ملامح الموروث
بين جرير والفرزدق والأخطل
«دراسة حضارية مقارنة» - ٢ »

د. مريم محمد هاشم البغدادي



يمثل الموروث الشعبي ـ بلغته وشعره وحكاياته وعقائده وعاداته ـ روح الشعب، وهو في واقع الأمر ـ كما يقول عبد الحميد يونس ـ الحصيلة الكاملة لثقافة الشعب على اختلاف أجياله وبيئاته، ويحمل في أعطافه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع الكبير، وهو الذي يصوغ الإطار العام، ويحدد العلاقات، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة، ويصل الآحاد بعضهم ببعض، ويربطهم بالماضي، وذلك لأن الكائن الإنساني يختزن في ذاكرته خلاصة تجارب تاريخ طويل موغل في القدم[1].

وفي رصيدنا التراثي - نحن العرب - كمّ هائل من المفردات الشعبية والحضارية التي تنوقلت عبر مئات السنين، وظلت حية معاشة في فكر الإنسان العربي ووجدانه تشكل أنماط سلوكه وتفكيره وإبداعاته الفنية على مدى الأيام. بل لعلنا نجد ـ كما يقول صفوت كمال في بحثه عن حيوية المأثورات العربية ـ عناصر أساسية محورية تذهب في أعماق التاريخ إلى آلاف السنين، محتفظة بخصائصها الشفاهية ـ كما يقول ـ فكراً ومعتقداً «تُتَنَاقل عبر الأجيال في تواصل حي، وتجري مقولاتها الفكرية والروحية في الحياة اليومية للإنسان المعتاد، دون

انفصـام ثقافي أو تنـاقض اجتماعي أو تضارب عَقَـدي، ودون حيرة بين ما هـو أصيل أو معـاصر. فـالمأثورات الشعبيـة بطبيعتهـا الثقافيـة وواقعهـا الاجتماعي وسياقهـا التاريخي تجمع بين الأصـالة والمعـاصرة في آن، وتحقق التوافـق الفكري والنفسي للإنسان في مجريات حياته اليومية المعاشة وتطلعاته المستقبلية في الوقت نفسه»[٢].

وما دام الأديب في تشكيلاته الفنية على اتصال ــ بشكل أو بآخر ـ بالموروث، فإنـه لا بد للتراكمات التراثيـة لديـه أن تـرشح بعض مخزونها، ومن ثم يقوم هـذا المخزون بتأدية دور في تشكيل الكيان الفني لـلأديب، ذلك الكيان الذي تختفي خلفه مجمـوعة من الرواسب العـريقة التي تظهر في إبـداعاته، تلك الإبـداعات التي تتكشف عن قيم فنية تتصـل بفطرة العربي الأولى، ومن ضمنهـا الأساطير والخرافـات والرمـوز التي يسترفـدهـا الأديب من مخزون الضمير الجماعي والخبرة الثقافية المتواصلة، فيدعم بها أنماطه التعبيرية لتبدو ملوّنة بألوان الفكر الإنساني البعيد الغور، وفيه يمتزج الخيال بالواقع، والسماوي بالأرضي.

والأديب في تشكيـلاته الإبـداعيـة المعبرة عن مـدركاتـه الفكـريـة ومشاعـره الوجـدانية يكشف عن طـاقة جماليـة كامنـة في صوره الفنيـة يجسدهـا استخدام ألفاظ دون غيرها بصورة انتقائية دقيقة محددة ومقصودة. ويخضع اختيار الألفاظ لمدى مـا تحملـه من إيحاءات يكمن فيهـا استيعـاب الأديب للوجـود بحـالاتـه الحضارية المعقـدة، ذلك الاستيعاب الذي يفرض عليه أنماطاً أسلـوبية بعينها.

ومـا دامت للّغة ــ عادة ــ علاقـة بـالوجـدان الجماعي، فإن الأديب في مرحلـة الإنشاء يستقطب دلالة ألفاظه المختارة من حـادثة قديمة، أو معلومة أو موقف قـديم في تاريخ الحضـارة القوميـة، وهو في هـذه العملية يجدد رؤيتـه الشعريـة للحـدث أو الموقف، فيومئ بذلك إلى قيمـة حضـارية لعلهـا تستأهل عمليـة تأصيل.

وعمليـة تأصيل التشكيـلات والإبـداعـات الفنية عمليـة شـاقـة تستـوجب الغـوص في ماض سحيـق وتاريخ حضـاري طـويل، وفي هـذه الحالة تتعـرض العمليـة للنجـاح حينـاً، وللفشل أحيـانـاً أخـرى، إذ إن الـرواسب العميقـة للتراكمات التراثيـة الكامنـة في ضمير الجماعة ولا وعي الأديب تبهت أصولها مع مـرور الزمن، فيبـدو التعبير الفني أمامنـا شكـلاً من أشكال الـرمز أو المجـاز، يستغلق فهمـه أحيانـاً، فيفسّر تفسيراً سطحيا لا يقـود إلى تصور المبـدع ورؤيته الحقيقية، خاصـة إذا كانت بعض صيغه الفنية مستندة إلى قيمـة أسطورية تشير إلى تصور قديم للوجود.

ويَتَرشَّحُ بعض مكـونات التصـور القديم للـوجود نتلمسـه في تراثنا الـواسع، ولعله يتجلى في شعرنـا القديم، بل لعله يتجلى ـ إلى اليوم ــ في بعض الإبداعات التي تتكئ على مفـردات حضـاريـة تظهر في كثير مـن الممارسات الـواعيـة وغير الواعية للإنسان العربي، ذلك الإنسـان الذي كان ولا يزال ـ كغيره ـ يضيف إلى موروثاته مـن أفكاره وممارساته الخاصة ما يكفـل لها الاستمرار والتطور. ومعروف أن الموروثات العربية ـ خاصة الشعبية منها ـ هي تطور لأشياء كانت موجودة من قبل في البيئة الإنسانية يرددها الناس ويتنـاقلونها ويعدّلون فيها تلقائيا، ومن ثم تتطور مع الزمن. ولا شك ـ أيضاً ـ في أن هذه الموروثات تتغلغل في حياة الأفراد والجماعات ــ عن طريق الـذاكرة أو الممارسة ــ وتحمل في طياتها معـارف العرب وخبراتهم في الجاهليـة. وصحيح أن كثيراً من هــذه الموروثـات تختفي، وتتبـدد حلقـات كثيرة ـ ومنهـا مـا يتصل بـالخرافة والأوهـام القـديمة ــ بفضل التقـدم الفكري، إلاّ أن أشكالاً كثيرة مـن هذه الموروثات والأنماط الفكريـة والحضارية والتعبيرية القديمة تظهر بهيئات جديدة. وقد لفت بعض الدارسين النظر إلى أن بعض هذه الموروثـات والمعتقدات لا تموت أو تختفي كليـا، وإنما تتجمع وتظهر بثوب جديد حول الوسائل الجديدة.

وبعدُ فقد تتجلى أهمية عملية التأصيل لهذه الممارسات في الكشف عن موقف الأفراد ــ ومن بينهم المبدع ــ من الحياة والناس، وتحديد دورهم في تطور الفكر الإنساني في مضامين الحياة المختلفة.

وإذا أخذنا ـ تأسيساً على ذلك ـ شعر الفرزدق وجرير والأخطل نماذجَ تطبيقية لما طرح نجد أن الموروث الذي أشرنا إليه يلوّن بعض إبداعات هؤلاء، ومنها ما يحمل الملامح التاريخية، ومنها ما يحمل الملامح الاجتماعية والخرافية. ومن الأوّل شكّل ثلاثتهم بعض صورهم، ولعلّ أخبار العرب القدامى هيّأت لهؤلاء معادلاً موضوعيا لما طرحوه من مضامين، والأمر نفسه بالنسبة لمضامينهم التي تحمل الملامح الاجتماعية والخرافية.

والموروث بشقيه نابع من الضمير العربي الجماعي في شتى تكويناته، ويتلون بالفكر والثقافة القديمة التي تضمّ الأساطير والخرافات من ضمن ما تضمّ من معارف إنسانية تبرز من خلالها أخبار الجاهلية وأيامها وعاداتها وحضارتها الفكرية. ولقد اهتم العرب في صدر الإسلام وما تلاه من عصور بهذه الأمور اهتماماً كبيراً، واعتنوا بها أيما اعتناء، وظهر من بينهم علماء متخصصون مثل عبيد ابن شرية راوية الأخبار اليمنية، ودغفل بن حنظلة النسابة والنخّار بن أوس العذري وزيد بن الكيّس النمري وشهاب بن مذعور وغيرهم. ولقد شرع هؤلاء في نشر معارفهم الجاهلية بين الناس ـ علاوة على ما ورثوه بالممارسة السلوكية ـ بشكل واسع كان يجد الآذان المتلهّفة على سماع وتلقف كل خبر يتعلق بماضيهم وتراثهم، خاصة المفردات الحضارية والأخبار المتصلة بالمعتقدات الخرافية والخوارق وقصص الجان والمردة، ثم الأقوال السائرة التي كانت تسـاير كل حركاتهم وسكناتهم حتى إنهم كانوا يتمثلون بها في كل مواقفهم الحياتية.

ولقد رصدت بعض المصادر هذا الاهتمام في نشر المعارف الجاهلية، ومن ذلك أن العلماء الرواة كانوا «ينقلون بعض الشعر الجاهلي والأخبار الجاهلية في مجالسهم

نقلاً شفهيا . . . ، وكانوا يأخذون عن الأعراب ـ والموروث عندهم ركن أساس في حياتهم ـ وقد يرحلون إلى البادية وراء الأعراب . . . ولم تكن ثمة فجوة تفصل بين هؤلاء الرواة العلماء عن العصر الجاهلي، وإنما تلقفوا ذلك كله عمن تقدمهم، وورثوه عمن سبقهم رواية متصلة وسلسلة محكمة يأخذها الخلف عن السلف . . . ولم يشغلهم عن إنشاد الشعر وروايته، وذكر أخبار العرب وأيامهم ومفاخرهم ومثالبهم ومحافلهم شاغل من حرب أو فتنة». ولم يكن هذا الاهتمام مقصوراً على العلماء الرواة بل كان خلفاء بني أمية وبني مروان، وخاصة معاوية وعبد الملك، يعقدون مجالس خاصة للسمر والقصص، ولم يكن ذلك وقفاً على بلاط الخلفاء الأمويين، بل كان الأشراف والسادة والولاة يعقدون مثل هذه المجالس، كما شاعت عند جمهور العامة، وانتشر القصاص في المساجد يخلطون الوعظ بالقصص والأحاديث وأخبار من مضى من العرب وغيرهم من الأمم الماضية[٣].

ويصف المسعودي حياة معاوية الخاصة فيقول: «كان إذا صلى الفجر جلس القاص عنده حتى يفرغ من قصصه . . . ويسمر إلى ثلث الليل في سماع أخبار العرب وأيامهم والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها وسائر ملوك الأمم وحروبها ومكايدها وسياستها لرعيتها، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة . . . ثم يدخل فينام ثلث الليل ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها . . . فتمر بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات»[٤].

ولعل هذه الأخبار المحصورة في العصر الأموي هنا توهمنا أن المسلمين في صدر الإسلام لم تكن تهمهم ـ كالأمويين ـ مثل هذه المعارف، إلاّ أن مصادرنا التراثية تنبئ بغير هذا، فقد جاء عن جابر بن سمرة قوله: «جالست رسول الله ﷺ أكثر من مئة مرة فكان أصحابه يتناشدون الأشعار في المسجد وأشياء من أمر

الجاهلية، فربما تبسّم رسول الله ﷺ». ويذكر أبو سلمة أيضاً إنشاد الصحابة الأشعار وذكر أمر جاهليتهم، كما يذكر غيره أن عثمان بن عفان ـ رضي الله عنه ـ كان يقرّب أبا زبيد ـ وكان هذا يروي أمور الجاهلية ـ ويدني مجلسه لمعرفته بسير من أدركهم من ملوك العرب والعجم. وقد دخل يوماً على عثمان وعنده المهاجرون والأنصار، فتذاكروا مآثر العرب وأخبارها وأشعارها.

سلسلة متصلة إذن وصلت شعراءنا الثلاثة، وقد كان هؤلاء حريصين على الإلمام بكل أخبار العرب ليضمّنوها شعرهم، ومما يؤكد ذلك ما رواه أبو عبيدة عن مسحل بن زيداء أن جريرا كان يروي أخباراً عن أيام الجاهلية، وكان الفرزدق يطلبان أخبار الجاهلية وأنساب العرب مما يضطران إليه ليضمّناه شعرهما حين يهجوان وحين يمدحان، بحيث دفعا أبا عبيدة ليقول: «هما بئس الشيخان، ما خلق الله أشأم منهما على قومهما، إنهما أخرجا مثالب بني تميم وعيوبهم، وكانا أعلم الناس بعيوب الناس». ولا شك في أن هذه المثالب والأخبار كانت تضم الفكر الحضاري للقبائل العربية في الجاهلية، ويؤكد ذلك طبيعة كتب القبائل وأنسابها، ففي كتاب نسب قريش أخبار تاريخية وأدبية وشعر سيق مع هذه الأخبار، ومثله كتب القبائل الأخرى، وقديماً قال الجاحظ: «هناك أربعة من قريش كانوا رواة الناس للأشعار وعلماءهم بالأنساب والأخبار». وتأسيساً على ما سبق نجد أن أخبار الجاهلية بكل تنوعاتها ومشاربها وتفرعاتها وألوانها الدينية والسياسية والاجتماعية والحضارية بشكل عام، كانت متصلة وكأنها سلسلة ذات حلقات ـ كما يقول ناصر الدين الأسد ـ آخذا بعضها برقاب بعض[٥].

والشعراء أولى الناس بالإلمام بهذه الأخبار، والتثقف بهذه الثقافة التي هي البناء الكامل من الأفكار والمعتقدات والأخلاق والقوانين واللغة، ذلك النسيج المعقد المؤلف من خصائص جمة متفاعلة تقوم بسبك المجتمع وتشكيله تشكيلاً

حضاريا مميزاً. فإذا كان (Lowie) قد عرّف الثقافة التي يتلقاها الناس عن آبائهم بأنها التراث الاجتماعي، فإنّ أخذ شعرائنا ــ موضع البحث ـ لها يكون أمراً حتميا، لأن هذه الثقافة أو هذا الموروث شيء ينتقل من شخص إلى آخر، ويجري حفظه ـ كما قلنا ـ عن طريق الذاكرة أو الممارسة أكثر مما يحفظ عن طريق السجل المدوّن. فإذا اجتمع الأمران أو العاملان في العصر الإسلامي والأموي، فإنّ أخذ الشعراء الثلاثة ـ جرير والفرزدق والأخطل ـ هذا التراث الاجتماعي من بيئة تعج بكل ألوان الحضارة والفكر والفن، كان أخذاً كبيراً وثريا فرضته عليهم ممارستهم لأخطر أنواع الفنون حينذاك، ألا وهو الشعر، ذلك الفن الذي يحتاج إلى أدوات ثقافية واسعة ومنوّعة، ويختزن موروثاً هائلاً وإن بدا بعضه ـ وخاصة القديم منه ـ على هيئة رمز أو مجاز.

وما دامت الرؤية الشعرية تنبثق من التراث، ولا يمكن أن تنفصل عنه تماماً، فقد جاءت بعض صور جرير مستفيدة من هذا التراث تاريخيا، ففي مديحه معاوية بن هشام بن عبد الملك يصور شدة وطأة الهجوم الذي شنّته بعوث أمير المؤمنين معاوية بن هشام على عبّاد الجحافي الخارجي وشيعته باليمن، وقد قتله إثر ذلك يوسف بن عمر الثقفي. ولقد وجد جرير في قصة دمار عاد بالريح الصرصر في أيام نحسات ليذوقوا عذاب الخزي في الحياة الدنيا إضافة إلى عذاب الآخرة معادلاً موضوعيا لدمار وقتل عبّاد الجحافي وشيعته. وقد استفاد من مفردات هذا الدمار في أكثر من جانب، إذ إن دمار عاد لم يأت إلاّ بعد أن أنذرهم الله بواسطة رسله، وقد دعاهم قبلُ إلى الهدى والتسليم لله فأبوا، فكان الإنذار ثم النقمة والدمار، وتلك مراحل طبّقها جرير على عبّاد وشيعته، فكانت اللوحة الفنية على هذا النحو مؤكدة أن قانون السماء واحد في هذا وذاك:

الله دمّر عبّاداً وشيعته ... عاداتُ ربك في أمثال عبّاد
قد كان قال أمير المؤمنين لهم ... ما يعلم الله من صدق وإجهاد

من يهده الله يهتد لا مضل له ... ومن أضل فما يهديه من هاد
لقد تبيّن إذ غبّت أمورهم ... قدم الجحافي أمراً غبّه بادي
لاقوا بعوث أمير المؤمنين لهم ... كالريح إذ بُعثت نحساً على عاد(٦)

ولئن كانت الحادثة خبراً قرآنيا جاء بهدف العظة، فإن التاريخ العربي القديم جعلها جزءا من الموروث، والتاريخ ـ عادة ـ يَرْشَحُ العظات، وطبعيّ أن يصل هذا الخبر إلى أسماع عرب الجاهلية عن طريق من تقدّمهم زمنا، وقد قلنا إن الموروث تنوقل عبر الأجيال، وقد يضم مفردات حضارية محورية تغوص في أعماق التاريخ لتصل إلى آلاف السنين محتفظة بخصائصها الشفاهية متنقلة عبر الأيام دون تضارب عقائدي، لأنها حدث حقيقي، وإن لوّنها المبدعون بألوان رؤيتهم الفنية أو الشعرية، ويبقى الحدث الأساس دون تغيير دائماً.

وجرير في هذه اللوحة يرسم الملامح الإسلامية للخبر، ولا نرى تصوير عبيد ابن الأبرص لهذا الخبر يبعد كثيراً عن ملامحه عند جرير من حيث الحدث الأساس، وإن جاء بصورة مختصرة مركّزة فقدت بعض المفهومات العقدية، وارتدت الحلّة التاريخية بشكل أوضح، يقول:

وخيّرني ذو البؤس في يوم بؤسه ... خصالاً أرى في كلّها الموت قد برقْ
كما خُيِّرَتْ عاد من الدهر مرة ... سحائب ما فيها لذى خيرة أنَقْ

وأما لقيط بن يعمر من إياد فيمر مرّا سريعاً على قصة هلاك عاد حين حذر قومه من غزو كسرى لهم ومعه ستون ألفاً بالسلاح، يقول:

سلام في الصحيفة من لقيط ... إلى من بالجزيرة من إياد
بأن الليث كسرى قد أتاكم ... فلا يشغلكمُ سوق النقاد
أتاكم منهمُ ستون ألفاً ... يزجّون الكتائب كالجراد
على حنق أتَيْنَكَمُ فهذا ... أوان هلاككم كهلاك عاد(٧)

وتغيم صورة الخبر أو الحدث في لوحة الخنساء، فيبدو الدهر وقد علا عادا قسرا، وإن جعلت من الخبر الغائم معادلاً موضوعيا ـ من حيث الفناء ـ لموت أخيها صخر الذي اغتاله الدهر ـ حسب اعتقادهم ـ بشكل خاطف سريع، فعاد دمرت وهي في أقوى حالاتها الحضارية العاتية الفتيّة، وأخوها اغتاله الدهر وهو في ريعان شبابه وقوته وفتوته، وها هي ذي اللوحة:

ابو حسّان كان ثِمال قومي فاصبح ثاويا بين اللحود
رهينَ بِلًى وكلُّ فتى سيبلى فاذري الدمع بالسكب المجُودِ
فاقسم لو بَقِيتَ لكنتَ فينا عديداً لا يكاثر بالعديدِ
ولكن الحوادثَ طارقاتٌ لها صَرْفٌ على الرجل الجليد
جليدٍ حازم قِدْماً اتاه صروف الدهر بعد بني ثمود
وعادا قد علاها الدهرُ قسرا وحمير والجنود مع الجنود

وشبيه بهذا ما قاله طرفة:

ولقد بدا لي انه سيغولني ما غال عاداً والقرون، فاشعبوا[٨]

ولبيد ـ وهو المخضرم المتشبّع بالفكر الجاهلي ـ يشير إلى رؤية يحتمل أن تكون اتكأت على عنصر إسلامي وآخر جاهلي في رسم اللوحة التي تضم خبر عاد، إذ إن الخبر في أصله كان معروفاً ـ جاهليا ـ بشكل واسع، ويشهد على ذلك كثير من النصوص الأدبية التي وصلتنا. وهاهي ذي صورة لبيد إذ يقول:

قُضي الأمور وأُنجز الموعود والله ربّي ماجد محمود
ولقد بَلَتْ إرمٌ وعاد كيده ولقد بلته بعد ذاك ثمود[٩]

ويقع جرير على طرف آخر من أطراف الخبر، فيجد أن عادا عمّرت طويلاً، وقد عرف ذلك مما وصله من موروث في هذا الشأن، لأن خبر الحدث ـ قرآنيا ـ ركّز على العبرة والموعظة بما أصاب هؤلاء من القصاص والدمار أكثر من تركيزه على الملامح التاريخية، إذ إن المهمّ في ذكر الخبر أنه يرتبط بالإيمان والكفر

وعاقبتها، فإن أشار القرآن إلى قوة عاد وبطشها ومصانعها وحضارتها، فإن الإشارة تكون مختصرة مركزة تركيزاً شديداً، تضمّ عاداً الأولى والثانية، ففي قوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُۥٓ أَهۡلَكَ عَادًا ٱلۡأُولَىٰ﴾ إشارة إلى الهلاك منفرداً دون ذكر شيء آخر عنها، وهي إشارة تحمل غضب الله عليها، لأمر ما ـ لعلّه العصيان أيضاً ـ لم تحدده الآية أو السياق، في حين أن آيات أخرى تشير إلى عاد دون ذكر الوصف ـ الأولى ـ، وعليه، فإن المسعودي ـ كغيره من الدارسين ـ استنتج أن تكون هناك عاد ثانية، يقول: «وأخبر الله عن ملكهم، ونطق بشدة بطشهم وما بنوه من الأبنية المشيدة التي تدعى على مر العصور (العاديّة)، وقد أخبر الله تعالى بها قاله نبيّهم هود عليه السلام وخطابه إياهم: أتبنون بكل ريع آية تعبثون، وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون. وإذا بطشتم بطشتم جبارين»[10].

ولقد ورد ذكر (عاد الثانية) في أكثر من آية تصف القوم بأن الله زادهم في الخلق بسطة ووعدهم بزيادة قوتهم التي تفاخروا بها فقالوا: من أشدّ منّا قوة، وأمدهم بأنعام وبنين، وجنات وعيون، ومكّن لهم في الأرض، ووصف بلادهم إرم ذات العماد بأنها لم يخلق مثلها في البلاد، دليلاً على عظمتها، وباستقراء الآيات التي وردت في وصفهم لم يرد أي ذكر لطول الأعمار وقوة الأحلام وقِدَم عاد وغير ذلك مما بسطته كتب التراث.

وكان العرب يضربون المثل بقوم عاد، وتعوّدوا إذا «رأوا أطلالاً قديمة عليها نقوش لا يعرفون صاحبها أن يسموها عاديّة»[11]. وقد رَشَحَ هذا الوصف من معارف جرير التاريخية فرسم عدة لوحات تجسّد رؤيته الفنية حيالها، يقول مفتخراً:

من يتّبع غير متبوع فإنّ لنا ... في ابني نزار نصيباً غير مخسوس
وابنا نزار أحلاني بمنزلة ... في رأس أرعن عاديّ القداميس

ويقول :

ونحن ورثنا فخلّ الطريق جوابيّ عاد وآبارها

وفي تأكيد فكرته عن عظمة عاد - كما عرفها عن قومه - يصف بنيان الخليفة - ويقصد فعاله وأصالته - فيقول :

رَفَعَ البناءَ بنو الوليد وأسسوا بنيانة وصلت أرومة عاد(١٢)

وكان من عادتهم أنهم إذا وصفوا القوم بالحلم أو بالشرف نسبوا إلى عاد أيضاً. يقول النابغة الذبياني في هذا مادحاً :

هم الملوك، وأبناء الملوك، لهم فضل على الناس في اللأواء والنعم

أحلام عادٍ، وأجسادٌ مطهرةٌ من المَعَقَّة والآفات والإثم(١٣)

ويرى عنترة الرؤية نفسها فيصف حسامه بالقدم — وللرؤية هذه قيمتها الأسطورية - فيقول مبالغاً :

وتركت الفرسان صرعى بطعن من سنان يحكي رءوس المزاد

وحسام قد كنت من عهد شدّا د قديماً وكان من عهد عاد

ومثله قول عمرو بن معد يكرب :

وسيفي كان من عهد ابن ضدّ تَخَيَّرَهُ الفتى من قوم عادِ

ويلحّ على هذه الصفة التي ضمّها الموروث العربي، فيقول :

وسيف من لدن كنعان عندي وتخيّر نصله من عهد عاد

ويذكر في بيت آخر لفظاً على هذا القدم، فيقول بعد أن يضيف صفة القوة والقسوة، وهما صفتان عاديّتان أيضاً :

قديم عهده من عهد عاد عظيم قاهر الجبروت قاسي

وقد نستخلص من القرآن الكريم في شأن عاد أنهم قوم بالغو القدم، إذ يبدو منه أنهم عاشوا في الفترة التي تلت الطوفان مباشرة، وذلك استيحاء من قوله تعالى : ﴿وَاذْكُرُوٓاْ إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَآءَ مِنۢ بَعْدِ قَوْمِ نُوحٍ﴾(١٤).

بينما يركّز في لوحة أخرى على ضخامة جسم السليك بن السلكة السعدي الشبيهة بضخامة عاد، وهو وصف أشارت إليه الآية الكريمة ﴿وَزَادَكُمْ فِي الْخَلْقِ بَصْطَةً﴾، ولا شك في أن كتب التراث أشارت كثيراً إلى معرفة الجاهليين بهذا الجانب من وصف عاد، فرسم عمرو لوحته التي تحمل معارفه على هذا النحو:

لـه هـامـة مـا تاكـل البيض امّهـا   واشباح عـاديٌ طويل الـرواحب[١٥]

وهكذا يتكئ جرير على هذه المورثات الجاهلية في هذا الطرف من الخبر التاريخي الذي دخله كثير من المبالغات المنافية للمنطق والمعقول أحياناً، خلال سفره الطويل عبر الزمن، بحيث اقترب من ملامح الخرافة. ولعل المسعودي رصد بعضها في مروجه فيما رصد من أخبار عاد، موحياً بارتياحه إلى صحتها. ولم يبعد الفرزدق كثيراً عن هذه الإشارة المعرفية، فيختار منها وصف الجسامة التي كان يتمتع بها ـ حسب نظرته ـ بنو تميم، وهكذا يقول:

وأجْسَمُ من عـاد جسـوم رجـالهم   وأكثـر إن عـدّوا عـديـدا من الترب

وهي إشارة لا شك نابعة من الموروث الجاهلي، مع أنه في صورة أخرى يختار المعلومة الإسلامية المتعلقة بعصيان عاد فيقول هاجياً أهل اليمن وعلى رأسهم عبّاد الحروري الذي كان قد خرج باليمن فقتله يوسف بن عمر الثقفي وأباد رجاله:

لعمري لقد عابوا الخلافة، إذ طغوا	وفي يمن عبّـادهـا إذ يبيـدهـا
فما راعهم إلاّ كتـائب أصبحت	تـدوسهم، حتى أُبيم حصيـدهـا
فصاروا كمن قد كان خـالف قبلهم	ومن قبلهم عاد عصت وثمودها[١٦]

والأبيات تؤكد الإبادة التامة بالصورة التي رسمها القرآن الكريم لقوم عاد.

و (عاد) التي ورد ذكرها عند جرير والفرزدق ـ انطلاقاً من رؤية فنية نابعة من الموروث العربي القديم أحياناً ومن القرآن الكريم أحياناً أخرى ـ لم تلفت الأخطل، بل ناقة صالح هي التي لفتته، بحيث ورد عنده ذكرها ثلاث مرات، وهي تحمل الملامح نفسها التي رسمها الموروث العربي القديم، واحتاج لها التشكيل الفني على هذا النحو الذي اختصر الحادثة. يقول في أول تشكيلاته وقد سخره لهجاء أعدائه من سليم والعامريين بعد أن أذاقهم قومه الهلاك والموت يوم الثرثار:

لعمري لقد لاقت سليم وعامرٌ على جانب الثرثار راغيةَ البَكْر

ويقول في تشكيل آخر، وفي أعدائه يوم الثرثار أيضاً:

وإن يذكروها في معدّ فإنما أصابك بالثرثار راغية البكر

وتلحّ عليه ناقة صالح التي رغت فأهلكتهم فيقول من جديد، وفي بني عامر:

أمال عليهم تغلب بنة وائل فكانوا عليهم مثل راغية البكر[17]

وتأصيل التشكيلات السابقة يقودنا إلى أعماق الأخطل وذاكرته التاريخية التي استقت من الموروث هلاك ثمود بعصيانها أمر ربهم حين دعاهم صالح في عهد ملكهم جندع بن عمرو بن الذبيل بن إرم بن ثمود ـ على رواية المسعودي ـ فتحدّوه بإظهار علامات صدقه، وساموه الآية من جنس أموالهم «وطالبوه بما هو مجانس لأملاكهم ـ وكانوا أصحاب إبل ـ فقالوا له: يا صالح إن كنت صادقاً فأظهر لنا من هذه الصخرة ناقة ـ وصفوها ـ فاستغاث بربه فتحركت الصخرة وبدا منها حنين ثم انصدعت وظهر منها ناقة على ما طلبوه من الصفة، ثم تلاها من الصخرة سقب لها . . . إلخ»[18].

ويسهب المسعودي في ذكر الأحداث وتتابعها ومن بينها قتل قدار بن سالف الناقة بعد ضرب عرقوبها بالسيف ثم لحق سقبها فألحقه بأمه، وحينها وعدهم

صالح بعذاب الله ثم أخذتهم الصيحة وصاعقة العذاب الهون ودمروا أجمعين إلا صالحاً ومن تبعه. والإسهاب في هذه القصة لغرض تبيان أن القرآن لم يأت بهذه التفاصيل والجزئيات الدرامية، وإنما مرّ عليها مرّاً سريعاً عارضاً الجزء الأساس من الواقعة، وتتلخص في الآيات الكريمة التالية ﴿ وَإِلَىٰ ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَٰقَوْمِ ٱعْبُدُوا۟ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُۥ قَدْ جَآءَتْكُم بَيِّنَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ هَٰذِهِۦ نَاقَةُ ٱللَّهِ لَكُمْ ءَايَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِىٓ أَرْضِ ٱللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوٓءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ۝ وَٱذْكُرُوٓا۟ إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَآءَ مِنۢ بَعْدِ عَادٍ وَبَوَّأَكُمْ فِى ٱلْأَرْضِ تَتَّخِذُونَ مِن سُهُولِهَا قُصُورًا وَتَنْحِتُونَ ٱلْجِبَالَ بُيُوتًا فَٱذْكُرُوٓا۟ ءَالَآءَ ٱللَّهِ ﴾ ﴿ فَعَقَرُوا۟ ٱلنَّاقَةَ . . . فَأَخَذَتْهُمُ ٱلرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا۟ فِى دَارِهِمْ جَٰثِمِينَ ﴾.

وفي آية أخرى يضغط خبر الواقعة بقوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَىٰهَآ ۝ إِذِ ٱنۢبَعَثَ أَشْقَىٰهَا ۝ فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ ٱللَّهِ نَاقَةَ ٱللَّهِ وَسُقْيَٰهَا ۝ فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنۢبِهِمْ فَسَوَّىٰهَا ۝﴾[١٩]. ونلاحظ تلاحق الأحداث التي توحي بها الفاء في أول كل فعل، كما نلاحظ أنه لم يرد في الآيات الفعل (رغا أو يرغو، أو اسم الفاعل: راغية)، تلك المادّة التي وجدها الأخطل ـ وهو المسيحي ـ في أعماق ذاكرته التاريخية، وقد سمع علقمةَ الفحل في يوم حليمة يصف هلاك أعداء ممدوحه، إذ جاءه الصوت هادراً عبر الموروث يقول:

رغا فوقهم سَقْبُ السماء فداحضٌ   بشكّته لم يستلب وسليبُ
كأنهم صابت عليهم سحابةٌ   صواعقها لطيرهنّ دبيبُ[٢٠]

وقديماً كان العرب يضربون بذلك المثل فيقولون: «أصابتهم راغية البكر» كما يقولون: «أشأم من أحمر عاد»[٢١]، وهو قدار بن سالف عاقر الناقة المحرمة، وقد أهلك الله بفعله ثمود. ويشير إليه الأعشى بصورة مأساوية في معرض نصحه بني جحدر:

ألم تـــروا إرمـــاً وعـــادا أودى بها الليل والنهـــار
بـــادوا، فلمّا أن تـــآدوا قفّى على إثـــرهـمُ قـــدار

ويشير إليه أيضاً زهير، وهو يصف بشاعة الحرب فيقول :

وتُنتـــجْ لكـم غلمان أشـــام كلّهـم كأحمر عـــاد ثم تُـرْضِـعْ فَتُفْطِمِ

أراد أحمر ثمود قداراً الذي كان شؤماً لقومه، وفيه يقول راشد بن شهاب اليشكري:

وقلت لقيس إنك اليـــوم كـــائن علينـــا كما قفّى قـــدار على إرم

وما سبق يشير بوضوح إلى معرفة العرب ـ جاهليا ـ بواقعة ثمود وما نزل بها من بلاء ذكره سلمة بن الحارث بقوله :

كـــلا، يمينُ الإلـــه يجمعُنـــا شيء وأخـــوالُنـــا بني جُشَما
حتّى تـــزور السبـــاعُ ملحمـــةً كأنها مـن ثمـــودَ أو إرمَـــا[٢٢]

بيت شعري فاجع تغطيه الدماء، وتتناثر من حوله الأشلاء التي أراه إياها مخزونه التراثي فرصد هذا الهلاك المدمّر الذي عرفه العرب معرفة واسعة، لا سيما وأن ثمود كانت تنزل بين الشام والحجاز كما يذكر المسعودي، وفي وادي القرى كما يذكر السيد عبد العزيز سالم[٢٣]. ولقد ورد اسم (ثمود) في كتب اليونان وحددها «بلنيوس فيما بين مدينتي دومة الجندل Domata ومدينة الحجر Haegra. والحجر كانت محطة تجارية مهمة في الطريق بين اليمن وبين الشام ومصر والعراق»، إذن فإن معرفة العرب بها معرفة حتمية، ويدعم هذا الزعم الكشوفات الحديثة لعدد كبير من النقوش الثمودية في أرض تبوك ومدائن صالح وتيماء وفي جبل رم وفي الطائف[٢٤]. ويذكر أحمد كمال زكي أن «قوم ثمود حاربوا الآشوريين دهرا وأدركوا المسيح»[٢٥]. ويزيد نسيب وهبة الخازن أن الثموديين «كانوا معروفين إلى منتصف القرن الخامس، وكان منهم جنود في

الجيوش البيزنطية، وذلك قبل مولد النبي عليه السلام بمئة سنة»[٢٦]. وهو تاريخ لا شك قريب جدا من عصر الأخطل ذلك العصر الذي كان على معرفة تامة بهذه الواقعة الجاهلية التي تنوقلت عبر الأجيال والروايات والمجالس التي أشرنا إليها فيما سبق، وضمّها الموروث الشعبي بين طياته لتفرز في النهاية لوحات فنية تشي بخطوطها الجاهلية ـ الإسلامية. وهكذا يؤدي الموروث دوره في تكوين التشكيلات التي رسمها جرير أيضاً، مستعيناً بعناصر هذه الأحداث الثمودية، إلاّ أنه لم يفصّل، بل لعله أوجزها إيجازاً شديداً ـ في معرض مدحه هشام بن عبدالملك ـ وربط بين مخالفة بعضهم للخليفة، ومخالفة ثمود لأمر الله، وبين ما سيلقاه هؤلاء وما لقيته ثمود، فتلاقت بذلك نفسية المبدع بالتراث التاريخي، وإن كان في لوحات جرير هنا يلتقي بالواقعة حسب التصور القرآني بصورة أوضح، يقول:

وإنْ أهلُ الضلالة خالفوكم ... اصابهمُ كما لقيت ثمود

وقد أبدع في هذا الربط حين انقض على الفرزدق بهذه الأبيات:

خصيتُك بعدما جدعتُك قيس ... فاي عذاب ربك تستزيد
تحبك يوم عيدهمُ النصارى ... ويوم السبت شيعتُك اليهود
فإن تُرجمْ فقد وجبت حدود ... وحلّ عليك ما لقيت ثمود

ومع ذلك ظلت الصورة القديمة الكامنة في أعماقه لحادثة ثمود تراوده، فطلع علينا بالتشكيل التالي:

يَسَرَ الدُهَيْمَ بنو عقال بعدما ... نكحوا الدهيمَ فقُبِّحَ الأيسارُ
وبكى البعيث على الدهيم وقد رغا ... لأبي البعيث من الدهيم خُوَارُ

والدهيم اسم ناقة حمل عليها سبعة إخوة قُتلوا في حرب واحدة، فصارت مثلاً في كل داهية، فكان يقال: أشأم من الدهيم، وكأنها ناقة ثمود التي كانت شؤماً ووبالاً عليهم[٢٧]. وتلحّ الصورة عليه مرة أخرى فيقول:

آل المهلّب فــــرّطـــــوا في دينهـم وطغـــوا كما فعلت ثمــود فبــاروا

ويردّ على الفرزدق حين قال:

أوعـــــدني واجّلني ثـــلاثـــــاً كما وعـــدت لمهلكهـــا ثمــــود

وكان عمر بن عبد العزيز قد أنذره ومنعه من مدح أحد، وأمهله ثلاثاً على أن يعاقبه بعدها إن عاود المدح، وهكذا يراها جرير فرصة ليأتيه منها، فيقول:

وشبّهتَ نفسك أشقى ثمـــــود فقـــالـــوا ضللت ولم تهتـــد
وقـــد أُجّلـوا حين حلّ العـــذاب ثـــلاث ليـــال إلى الموعـــد(٢٨)

ولئن كـان جريـر قد اختـار الإيجاز والتلميح أحيانـاً، والتفصيل المطلوب لتشكيله أحياناً أخرى، فقد آثر الفرزدق أن يكون تشكيله أكثر أخذاً للتفاصيل الموروثـة، وقد تجلى مـن خلالـه النمـوذج الخاضع لسحـر الكلمات «رغا، بكـر ثمود، رغوة، رماد، رمدد»، يقول هاجياً خصمه اللدود:

وكـــان جـــريـــر على قـــومـــه كبَكـــر ثمـــود لها الأنكــــد
رغـــــا رغـــــوة بمنَـــــايـــــاهمُ فصــــاروا رمـاداً مـع الـرمــــدد(٢٩)

وحين يمـدح سليمان بـن عبـد الملك يجد المعـادل الموضوعي في الـواقعـة المذكـورة، ويرسم تشكيـلاً أكثـر تفصيـلاً، وذلك حين يرى أنهم إن لم يخلصـوا الولاء للخليفة يستحقون ما نزل بثمود، يقول:

إن نحن لم نمنـع بطـــــاعتنـــــا والحبُّ للمهـــــديّ والشكــــر
فغــدت علينـــا في منـــازلنـــا رسل العـــذاب بـــرغـــوة البكـر
أشقـى ثمــــــود حين ولّهه عن امّـــه المشئـــوم بـــالعقـــر
لما رغـــــــا هدوا كـــأنهمُ هـــابي رمـــادٍ مـــؤتَفِ القِـدْر(٣٠)

ويردّ على جـريـر، ويغترف ــ من جديـد ــ من أعماق مـوروثـه، ليبـدع في هذا التشكيل:

جـــرُّ المخـــزيـــات على كليبٍ   جـريـــرٌ ثم مــا منع الــذّمـارا
وكـــان لهم كبَكـــرِ ثمـــودَ لما   رغـا ظهـرا، فـدمَّــرهم دمـارا
عـــوى فأثَــار اغلب ضيغميـــا   فـويلُ ابنِ المَراغـة مــا استثـارا

وأطراف الصـورة أو عناصرها تتلاقى مع جـزئيات واقعة الـدمار التي حلت بثمود، والموازنة واضحة، بينما يوجز في هجائه بني جعفر بن كلاب بن ربيعة بن صعصعة، فيرسم:

ونبِّئتُ اشقى جعفـرٍ هـاج شَقْـوة   عليهـا كما اشقى ثمـود مُبيرُهـا[٣١]

ولعلّ الفرزدق أكثر الثلاثة تأثراً بهذه الواقعة، واسترفادها بملامحها الإسلامية والجاهلية، فها هـو ذا ـ وبإلحاح شديد ـ يعود إلى رسم تشكيلـه من عناصرها، فيهجو الطرماح ويقول:

و إني انـا النجـمُ الـذي عُـذِّبَـتْ بـه   قـرى امّـةٍ بــادت وبـاد نخيلُهـا
وكـان الطـرمــاح الأحيمق إذ عـوى   كبكـر ثمــود حين حنّ فصيلُهــا
سيسمع من يعــــوي إليّ وقــومُـه   عوائرَ منّي يصدع الصخرَ قيلُها[٣٢]

وكأنه هـو عذاب الله وغضبه الذي نـزل على هؤلاء فصدعَ الطـرمّاحَ ــ صنو قدار بن سالف ـ وقومه، فكانوا كثمود وأشقاها. وفي تشكيل آخر يوجز الحادثة ويشير إليها إشارة، فيقول هاجياً:

وكــان لهم لمّا عـــوى الكلب دونهم   جريـر عليهم مثل راغية السقب[٣٣]

وهكـذا نـرى أنـه كلما قـرب المبـدع من عصر الفطـرة سيطـرت عليـه القـوة الميتافيزيقية التي تتدخل في صياغـة قصيدته وتتحكم فيها كما يقول أستاذنا أحمد كمال زكي، وإذن «فلا مهرب أمـامه من الرمزيـة أو المجاز أو حتى من الخضوع لسحـر بعض الكلمات ــ فيما ورثــه من تعــاويــذ ــ وتقبلِ أنماط أسلـوبيــة بعينها»[٣٤]. وهكـذا يكشف الشعـراء الثـلاثـة في تشكيـلاتهم هـذه عن أنماط

وطاقـات جمالية كامنة فيما أومئوا إليه من واقعة الهلاك المدمّر لثمـود، إذ تلاقت نفسيات هـؤلاء بهذه الصورة التراثيـة التي استرفدوا فيهـا أعماقهم، تلك الأعماق التي تتغلغل فيهـا رواسب حضـاريـة عـريقـة غـائرة في عمق التـاريخ العـربي القديم.

والأنماط التعبيريـة الملتصقة بتراث الإنسـانية تشير إلى قيم حضـارية ينتجهـا الخيال الخلاّق المتكئ على الحقائق الإنسانية المطمورة في الأعماق، تلك التي تحيا في الذاكـرة الجماعية، وفي تفاصيلهـا وعناصرها معادل مـوضوعي لمعانـاة المبدع يجدد له التعبير الملائم، ويمدّه بالبنية الشعرية الفاعلة..

واسترفـاد المبدع التراث يهدف إلى ربطـه بمواقفـه، ولئن كان الشعـر فيضانـاً تلقائيـا لإحساس قـوي كما يقول تـوماس إليـوت، فإنه مع ذلـك رصد لتجـربة إنسانيـة صوّرت تصـويراً مـؤثراً لعله يـرتبط إنثرولوجيا بذلـك التصور الممعن في القدم[٣٥].

وعملية التشكيـل ـ أصلاً ـ لا تنفصل عن عمليـة الإدراك، ومعروف أنها لا تنفصل ـ كـذلك ـ عن اللحظـات النفسية المستمـدة من الحياة بكل تنـاقضاتها وتعقيداتها، وهي تحوي أيضاً كثيراً من الأبعاد الفلسفية لـرؤية الشاعر المبدع، إذ إن العمل الفني الأصيل لا يأتي من فـراغ، بل إن له مـاضياً في حيـاة صاحبـه، وإن بقي كامناً في داخله وأعماقه لا يعيه إلى أن تحركه تجربة جديدة ويبعثه موقف مشابه لما هو كامن في أعماقه وذاكرته، فيبدأ التداعي ثم التشكيل ويحدد عناصره ضمن إطار التشابه، وفي حدود الانفعال أو الشحنـة العاطفية المصاحبة لعملية التشكيل لتحقيق الأبعاد النفسية الحقيقية.

والمبدع ـ عادة ـ يغذي التشكيل بألفـاظ معينة، تقـود إلى تكثيف الفكرة أو المعانـاة والمضامين المرادة، وعلى هـذا فإن استقطاب دلالات الألفـاظ حادثة أو قيمة إنسـانية أو سلوكية مهمّـة في التشكيل الفني، وانطلاقاً من هـذه العناصر

الأساسية في السياق الدلالي اختار الفرزدق ـ دون صاحبيه ـ ما يوحيه ذكر لقمان ابن عاد، فكوّن صورتين فنيتين أولاهما ضمّتها قصيدة يمدح فيها الوليد بن يزيد ابن عبد الملك، يقول فيها:

ولو أن لقمان بن عادٍ لقيتُه لأعياه للنفس الكذوب احتيالها

وفي الثانية يناقض جريراً فيقول:

أتعدل حومتي ببني كليب إذا بحري رأيت له اضطرابا
تروم لتركب الصُعَداء منه ولو لقمان ساورها لهابا[٣٦]

واسترفاده صفات لقمان بن عاد ـ وأظهرها هنا القوة والإقدام ـ منطلق من موروث قديم لا من منظور إسلامي، وذلك لأن كتب التراث والأخباريين يذكرون أن لقمان بن عاد كان «عملاقاً كبير الرأس، قويا قوة خارقة، حكيماً حكمة بالغة، وقالوا إنه عاش عمر سبعة نسور، وإن كل نسر منها عاش ثمانين سنة وكان لبد آخرها، وبه ضربوا المثل في طول العمر فقالوا: طال الأبد على لبد». ولقد تردد ذكره في الشعر الجاهلي حاملاً هذه الملامح، وممن ذكره طرفة والأعشى وأوس بن حجر، وكذلك لبيد، والأخير يقول:

لما رأى لبد النسور تطايرت رفع القوادم كالفقير الأعزل
من تحته لقمان يرجو نَهْضَهُ ولقد رأى لقمان أن لا يأتلي[٣٧]

ويرى أنيس فريحة أن لقمان في التراث العربي يشبه إلى حد بعيد (أحيقار الحكيم الآشوري) الذي كان وزيراً للملك سنحاريب (٧٠٥ ق.م)، ويرى أن قصة (أحيقار) ـ واسمه مكوّن من مقطعين هما أحي يقار، والمقطع الأول يقابله في العربية كلمة أخي، ويقار يقابلها وقار العربية، فيكون معنى الاسم: أخو الوقار ـ مطابقة بتفاصيلها قصة لقمان، وقد انتشرت قصته في العالم القديم،

ولعلها بقيت شائعة في القرن السادس قبل الميلاد، ويؤكد «أن أحيقار وخبره وحِكَمَهُ ظلت معروفة شائعة في العالمين اليهودي والمسيحي إلى يومنا هذا»، وقد عثر في العربية على بيت شعر لعدي بن زيد يذكر فيه (أحيقار) بلفظ: حيقار، وورد في العربية معرّفاً أيضاً بأل: (الحيقار)[٣٨]. والذي يهمّنا هو أن الشخصية - بملامحها القديمة - وصلت إلى عرب الجزيرة بطريقة ما، وعاشت بينهم عنواناً للقوة والحكمة وطول العمر، وهذا ما يتمتع به لقمان.

ويبدو من الخبر الذي أورده عبد الحميد يونس أن أخيكار أو أهيكار - والاختلاف في الحرف الثاني من اسمه لا يؤثر في أساس الخبر ــ الشاهد ــ كان مهندساً وساحراً في الوقت نفسه - والساحر عادة ما كان يوصف بالحكمة والقوة الخارقة عند القدماء -، بالإضافة إلى كونه وزيراً للملك الأشوري[٣٩]. وقديماً أيضاً كان للساحر منزلة خطيرة ربما وصلت إلى الوزارة أو الاستشارة. علاوة على كونه متشرعاً - كما يقول فريحة - وبطلاً من أبطال الجاهلية. وقد نقل عن الثعلبي في قصص الأنبياء أن نافعاً قد روى «عن عبد الله بن عمر، قال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: حقاً أقول لم يكن لقمان نبيا ولكن كان عبداً عصمه الله تعالى، كثير التفكر حسن اليقين، أحب الله فأحبّه فمنَّ عليه بالحكمة»[٤٠]. ويبدو مما سبق أن الفرزدق لم يتأثر إلا بالجانب الجاهلي من الخبر، فرسم - من ثم - لوحتيه وكوّن تشكيليْه فكانا كما رأينا.

وأما جرير، فقد انفرد - دون صاحبيه - باسترفاد خبر أبي رغال، ذلك الرجل الذي عدّه المسعودي وبعض الأخباريين من ثقيف، إذ بعثته قبيلته مع أبرهة دليلاً على الطريق السهل إلى مكة ليهدم الحرم، فهلك أبو رغال في الطريق

بموضع يقال له المغمّس بين الطائف ومكة، فرجم قبره فيها بعد، والعرب تتمثل بذلك. ولعل جريرا أخذ هذا الجانب من الخبر، فكون التشكيل التالي:

إذا مــات الفــرزدق فــارجموه كما تــرمـــون قبر أبي رغــال[41]

ويسوق المسعودي خبراً آخر في أبي رغال، فيقول: «إن أبا رغال وجّهه صالح النبي ﷺ على صـدقات الأموال، فخالـف أمره، وأساء السيرة، فوثب عليه ثقيف فقتله قتلة شنيعـة لسوء سيرته في أهـل الحـرم»، ثم يـورد بيتيـن لأميـة بن أبي الصلت في ذلك، إذ يقول:

نفـوا عن ارضهم عـدنـان طـرّا وكـانـوا للقبـائل قـاهـرينـا
وهم قتلـوا الـرئيس ابـا رغـال بمكة إذ يسـوق بها الـوضينـا[42]

إلاّ أن ابن كثير يروي روايتين إحـداهما عن الإمام أحمد عن جـابر تتعلق بخبر نهي النبي عليه السلام صحـابته عن سؤالهم الآيات خـوفاً عليهم من مصير قوم صـالح، إذ أخذتهم «صيحـة أخمد الله عـز وجل مَنْ تحت أديم السماء منهم إلاّ رجلاً واحـداً كان في حـرم الله عز وجـل، قيـل: من هـو يا رسـول الله؟ قـال: أبو رغال، فلما خـرج من الحرم أصابه ما أصـاب قومه». وقد تفرد الإمـام برواية الحديث في مسنـده، ويعلق الحافظ ابن كثير عليه بقـوله: «وهـذا الحديث على شرط مسلم، وليس هـو في شيء من الكتب الستّة»، وفي الروايـة الأخـرى عن إسماعيل بن أمية أن النبي حين مرّ بقبر أبي رغال قال: «هذا قبر أبي رغال، رجل من ثمود كـان في حرم الله فمنعـه حرم الله من عذاب الله، فلما خـرج أصابـه ما أصاب قومه فـدفن هاهنا...»[43]. والحديثـان اللـذان وردا عن النبي عليـه السلام هنا متفقـان من حيث إن الرجل من قوم صالح، وهـذه الجزئية تتفق مع روايـة المسعودي الثانيــة، وتختلـف الثــلاث مع رواية المسعـودي الأولى في أن

أبا رغال من ثقيف، وأنه أهلك بسبب آخر كما رأينا، وإن كان شارح ديوان جرير يورد سبباً ثالثاً لهلاك هذا الرجل، فكان أن نزلت به قارعة من السماء[٤٤].

ولكن اللافت في كل هذه الروايات هو أنه (رُجِم) في رواية المسعودي فقط، وهذه الجزئية هي التي استرفدها جرير في تشكيله، ولعلها جزئية جاهلية وصلت للشاعر ضمن ما وصله من موروث يتلخص في قول المسعودي: «والعرب تتمثل بذلك»، وهذا ما فعله جرير.

هذا، وبقدر من التأمل يتجلى ما يكمن وراء الشكل العام لبعض الصور الفنية عند الشعراء الثلاثة، ويظهر ـ شيئاً فشيئاً ـ خيط أو خيوط تمتد إلى منابع الفكر الأولى التي تدل على عوالم معقدة وغريبة، فصورة الفرزدق التي يذكر فيها قتلهم أحد ملوك غسان وهو ابن طيبة مثلاً:

وكنّا إذا الجبّار صعّر خدّه ضربناه حتى تستقيم الأخادعُ
ونحن جعلنا لابن طيبة حكمه من الرمح إذ نقعُ السنابك ساطعُ[٤٥]

يختفي وراءها بُعْدٌ خرافي ظل في ضمير الجماعة حتى وصل إليه، فصدر عنه هذا التشكيل، هذا البعد الخرافي الباهت يقودنا إلى تراكمات تراثية تتعلق بقدسية الملك وأُلوهيته في الشرق الأدنى القديم، فهو الناطق باسم الإله وممثّلهُ على الأرض ـ كما يزعمون ـ وقاض باسمه لأن القانون أُوحي إليه من عل، وهذا ما أعطاه سلطة مقدسة ولذا فهو الوسيط بين الإله والإنسان، وقد جمع بين السلطان الكهنوتي والسلطان الدنيوي. هكذا كانوا يزعمون، أو لعلهم يتصورون ذلك.

ولقد ذكر جورج بوييه شمار أن «البابليين ـ وهم عرب بشكل أو بآخر ـ كانوا يعتبرون القانون صادراً عن الملك الذي يستوحيه من الإله، وأن أي انتهاك للقانون مهما كان ضئيلاً فإنه يعتبر خطيئة ضد الإله»[٤٦]. كما يذكر نائل حنون

أن الملوك والحكام في وادي الرافدين «لم تكن لتثبت شرعية توليهم السلطة ولاسيما في العصور القديمة إلا بعد أن يتسلموا من إلهها التاج والصولجان وشارات الملوكية الأخرى»(٤٧).

وطبعي أن يكون الفكر الحضاري عند العرب ـ في قلب الجزيرة جاهليا ـ متوافقاً مع مثيله عند أسلافهم في العراق القديم وبقية العرب في الشرق الأدنى القديم كله، وقد ثبت اتصالهم الدائم بشكل لا يدع مجالاً للشك في سعة التأثير والتأثر ووحدة الفكر والموروث الحضاري. وها هو ذا بروكلمان يقول: «إن ملوك العرب الأولين كانوا آلهة انتسب بعض القبائل إليهم، ومن غادر الأرض منهم إلى السماء خلفهم ملوك ألّهوا أنفسهم». وقد دلل أحمد كمال زكي على «تأليه بعض القبائل ـ إلى ما قبل ظهور الإسلام ـ ملوكهم وكهانهم الذين تمتعوا بصفات الرئيس، وبعض الكهان الذين يكونون مع الملوك فدخلوا التاريخ وسطروه كشق وسطيح. وكان كاهن بني أسد يخاطب الناس في يوم حجر بقوله: يا عبادي. وجاءت بكر بكاهن معمر جعلوه رئيساً لهم في يوم الزورين ثم ألّهوه وأدّوا له طقوساً خاصة»(٤٨).

على أن مسألة تأليه الملوك إلى جانب إشاعة قتلهم وما يعقب ذلك من أحداث تعدّ أكثر الصور الشعرية دوراناً في «الأيام». ولقد قرر فريزر في الغصن الذهبي أن «الألوهية في تلك الأيام لم تكن تحيط بالملك على أنها صورة لفظية جوفاء، وإنما كانت تعبيراً عن اعتقاد راسخ متين، فقد كان الملوك يُقَدَّسُون في كثير من الأحيان، ومن هنا كان الناس كثيراً ما يتوقعون من ملوكهم أن يرسلوا عليهم المطر وضوء الشمس في الموسم المناسب»(٤٩)، ألم يقل علقمة للملك المؤلّه:

وأنت امـــرؤ أفضت إليك أمـــانتي وقبلك ربّتني ـــ فضِعتُ ـــ ربــوبُ

ويقول في الكـاهن المتجبر ـ كالملوك ـ زهير جبّار هوازن حين قتله خـالد بن جعفر يوم النفروات :

وَقَتَلْتُ ربَّهُمُ زهيراً بعـــد مـــا جـدع الأنـوف وأكثـر الأوتـار[٥٠]

فإذا تصفحنا الشعر الجاهلي نجد أمثلة عـديدة على هذا التقديس للملوك في البيئة العربية الجاهلية ، فإذا سمعنا قول المتلمس :

وكنّـا إذا الجبّـار صعّـــر خـــدّه أقمنـا لـــه من ميلـه فتقـوّمـا[٥١]

ألا نفاجأ بأنه خرج على هذا الفكر الموروث الذي يحرّم قتل الملك؟ ، ثم أليس هذا هو تشكيل الفرزدق المشار إليه و إن اختلف عجز البيت شكلاً ؟

والجبار هو الملك المتكبر الـذي لا يرى لأحد عليه حقـا ، والجبار من الملوك ـ لغة ـ هو العاتي المتسلط القاهر ، وهو العظيم القوي ، وقد أشار إلى هذا المضمون طرفة أيضاً في معرض مدحه بقوله :

أبي أنــزلَ الجبّـــارَ عـــامل رمحهِ عن السرْجِ حتّى خرَّ بين السنابكِ[٥٢]

وينقل الجاحظ عن اللحيـاني تأويله لكلمـة «جبّار» فيقـول : «ومن أعجب التأويل قـول اللحياني : الجبّـار من الرجال يكـون على وجـوه ، يكون جبّـارا في الضخم والقوة ، فتأول قـوله تعالى ﴿ إِنَّ فِيهَا قَوْمًا جَبَّارِينَ ﴾ قال : ويكون جباراً على معنى (قتّـالاً) وتأول في ذلك ﴿وَإِذَا بَطَشْتُم بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ﴾ وقوله لموسى ﷺ ﴿ إِن تُرِيدُ إِلَّآ أَن تَكُونَ جَبَّارًا فِي ٱلْأَرْضِ ﴾ أي قتّالاً بغير حق ، والجبّار المتكبر عن عبادة الله ، وتأول قوله عز وجل ﴿وَلَمْ يَكُن جَبَّارًا عَصِيًّا﴾ قال : الجبّار المسلّط القاهـر ، قال : وهو قـوله ﴿ وَمَآ أَنتَ عَلَيْهِم بِجَبَّارٍ ﴾ أي مسلّط . . . والجبـار : الله»[٥٣]. غير أن (الجبار) عند العرب ـ جاهليا ـ كان يعني أكثر ما يعني الملك ، وكما رأينا أنه كان مقدساً ، وقوله غير مردود لأنه يمثل السماء وقضاءها ، وعليه ،

فإن الجبّار ـ بما تعنيه الكلمة من سطوة وسيطرة وبطش وقدسية ـ حقيق بالسيادة حسب المفهوم والتصور القديمين، ومن ثم فهو ملك مرهوب الجانب مقدس، وله حمى لا ينتهكه أحد، وفي ضوء ذلك نستطيع تفسير قول جابر بن حنّي:

نعاطي الملوك ما قصدوا بنا وليس علينا قتلهم بمحرّم(٥٤)

أي أن قتلهم حلال لنا، ولكن، لِمَ يؤكد الشاعر هنا الحلال والحرام إن لم يكن للملك هذه الهالة من القدسية والحرمة؟! بحيث كتب (لابات) يقول: «في كل مرة يلفظ الإنسان في العراق القديم ــ والعرب هناك منذ فجر التاريخ ـ اسم الإله أو شخصية مقدسة ـ خاصة الملك ـ فإنه يحرك قوى رهيبة ويخلق تصدعاً في التوازن بين القوى فوق الطبيعية إما أن يكون لنفعه أو لضرّه». إلى هذه الدرجة بلغت قدسية الملك الجبار، وهي قدسية انسحبت على من قتله عنترة، فقال، وقد تبرأ من التابو:

فشككت بالرمح الأصمّ ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرّم

وهو الذي قال مفتخراً:

وسائلي السيف عني هل ضربت به يوم الكريهة إلاّ هامة الملك(٥٥)

وسويد بن أبي كاهل يقتل الملوك أيضاً في يوم الكلاب:

فيومَ الكلاب قد أزالت رماحنا شرحبيل إذ آلى أليّة مقسم(٥٦)

وقد تجاوز الأعشى هذا التابو أيضاً، فقال:

بل رُبَّ مَجْرٍ جحفل يهوي به ملك حلاحل
غادرته متجدّلاً بالقاع تنهسه الفراعل

ومثله في التجاوز عمرو بن معد يكرب:

وكم من ماجد ملك قتلنا وآخر سوقةٍ عزبٍ قُمُدّ(٥٧)

ولو استقرأنا ديوان الفرزدق لوجدناه يذكر قتلهم الملوك أكثر من عشر مرات، ومنها قوله في مدح آل المهلّب:

حملوا الظبات على الشئـون وأقسموا ليقنّعـنّ عمامـــةَ الجبّـــار
صرعـوه بين دكـادك في مـزحفٍ للخيل يُقحِمهنَّ كـلّ خَبـــار

وقوله :

وإنّـا لقتّـالــو الملـوك إذا اغتـدوا عـلانية الهيجـا، ولا نحسن العـذرا

ويمدح آل ضبّة بأنهم فُضّلوا على غيرهم بالإقدام :

وتقتيـل الملـــــوك، وإنّ منهـم فـوارس يـوم طخفـة والنِّسـار

ويفتخر :

ملك تسـوق لـه الـرمـاحَ أكفُّنـا منـــه نعلّ صـــدورهـنّ وننهل

ويفخر على جرير :

خـالي الـذي غصب الملـوك نفـوسهم وإليـه كـان حبـاء جفنـة يُنْقَل(٥٨)

وينسحب أمر تحريم القتل على الرؤساء أيضاً، ويسترفد الفرزدق هذه الجزئية من الموروث فيقول :

وكم من رئيس غـادرتـه رمـاحُنـا يمُجُّ نجيعـاً من دم الجوفِ أحمرا

ويجمع بين الرئيس والملك، ويتجاوز التابو فيرسم :

وكم من رئيس قـد أقـادت رمـاحنـا ومن ملك قـد تـوّجتـه الأكـابـر(٥٩)

ويذكـرنا هـذان التشكيلان بتشكيل فني آخـر يضمّ هذا العنصر من الموروث كوّنه عامر بن الطفيل في معرض افتخاره ببسالته :

لما رأيت رئيسهم فتركتـــــــه جَــزْر السبــاع كـانـــه لَـــهْـدُ

وقد يستخدم الكبش كناية عن الملك أو الرئيس :

قتلنـــا كبشهـم فنجـــوا شِـــلالاً كما نفَـرت بـالطـرد النَّعـامـا(٦٠)

ويجاوز عبيد بن الأبرص التحريم ـ مفتخراً كهؤلاء ـ فيقول :

كم رئيس يــقـــدم الألــف على الــ أجود السابح ذي العَقْب الطُّوال(٦١)

فإذا تركنا الفرزدق وقلّبنا اللوحات الفنية التي شكّلها جرير من هذا العنصر الحضاري من عناصر الموروث نجد هذه الجزئية تطغى على كثير من جزئيات التراكيات التراثية التي وعاها أو اختزنها في لاوعيه، فقد رسم أكثر من أربعين تشكيلاً طغى عليها استخدام (جبار) صفة للملك المقتول أو المسلوب أو المأسور، ومن الأخيرة نختار الصور الآتية :

نحمي ونغتصب الجبّار نَجْنُبُه   في مُحْصَدٍ من حبال القِدِّ مخموس
قد نكتسي بزّة الجبّار نَجْنُبُه   والبيض نضربه فوق القوانيس
السالبين عن الجبابر بزّهم   والخيلُ تَحْجَلُ في الغبار وفي الدم
فلربَّ جبّارٍ قصرنا عَنوةً   ملكٍ يجرُّ سلاسلاً وقيودا
إنّا لنستلبُ الجبابر تاجهم   قابوسُ يعلم ذاك والجونان(٦٢)

والبيت الأخير يشير بوضوح وصراحة إلى أن الجبابرة هم الملوك. وأما القتل فقد حظي بكثير من التشكيلات، ومنها هذه الصورة:

ثم استبحنا الملك المتوّجا   كنّا لأعداء تميم كالشجا

وهنا يؤكد أنه وقومه استباحوا المحرّم ـ وهو قتل الملوك ـ وهي إشارة لها دلالتها هنا. أما الصورة الثانية المختارة، فتؤكد أيضاً أن الجبابرة هم الملوك، وتقول :

فقتّلنا جبابرة ملوكاً   وأطلقنا الملوك على احتكام

وصورة ثالثة تشير إلى (شارة) الملك :

إنّا لنبلو سيوفاً غير محدَثة   في كلّ معتقد التاجَيْنِ جبّار(٦٣)
ورايةَ ملك كظل العُقابِ   ضربنا على الراس جَبّارَها

وهو يؤكد دائماً هذه النقطة، وهاهو ذا يؤكد ملحوظتنا :

يا شبُّ ويحك لا تكفر فوارسنا   يوم ابن كبشة عاتي الملك جبّار
ونحن سلبنا الجَوْنَ وابنيْ محرّقٍ   وعَمْراً وقتّلنا ملوك بني نصْرِ
ألا ربَّ جبّار وطئن جبينه   صريعاً ونهب قد حَوَين إلى نهب

بطخفةَ ضاربنا الملوك وخيلُنا عشية بُسطام جرينَ على نحب(٦٤)
من كان يستلب الجبابر تاجهم ويضرّ إذ رُفِع الحديث وينفع(٦٥)

ومن الملحوظ أن جريراً في تشكيلاته التي تشير إلى قتل الملوك والجبابرة استحوذت على أكثر صوره، بينما قلّت عند خصمه الفرزدق، وهما معاً يسترفدان (الأيام) التي يكثر فيها القتل، فيباح حينئذ كل محرّم حتى وإن كان دم الملك ـ كما يقول جرير ـ، فهل جاراهما ثالثهما الأخطل؟ إن تشكيلاته الفنية التي كوّنها في هذا الجانب قليلة جدا، ومنها قوله :

إذا الملك آلى أن يقيم قناتنا فليس علينا، يوم ذاك، بقادر
إذا الأصعر الجبّار صعّر خدّه أقمنا له من خدّه المتصاعر(٦٦)

وقوله :

ربَّ جبار معشر قد قتلنا كان في يومه شديد النكير
أبني كليب، إن عَمَّيَّ اللذا قتلا الملوك، وفككا الأغلالا(٦٧)
فطحنٌ حائرة الملوك بكلكلٍ حتى احتذين من الدماء نعالا

وملوك الفرس ـ الذين كانوا مقدسين أيضاً ـ نالوا من سيوف القوم أيضاً، واستبيحت دماؤهم كما يقول الأخطل :

جاءت كتائبُ كسرى، وهي مغضبة فاستاصلوها، وأردوا كل جبّار

وقد يستمد رجال الملوك وخيولها أيضاً منهم هذه الهالة، ولكنهم في الوقت نفسه تستباح دماؤهم :

ما رامنا ملك يقيم قناتنا إلاّ استبحنا خيله ورجالها(٦٨)

غير أن تجاوز هذا التابو ـ بقتل الملوك والجبابرة والرؤساء ـ لم يقض على فاعلية سحرية كامنة في دمائهم، فقد كان من ضمن خرافاتهم أن دماءهم تَشفي من داء الكَلَب(٦٩). والكَلَبُ ـ كما يبين الجاحظ ــ داء يقع «في الإبل فيقال: كَلَبَت

الإبل تكلبُ كلباً، وأكلبَ القوم إذا وقع في إبلهم الكَلَب، ويقال: كَلَبَ الكَلْبُ واستكلبَ إذا ضري وتعوّد أكل الناس، ويقال للرجل إذا عضه الكلْبُ الكلِبُ: قد كَلَب الرجل، ويقال: إن الرجل الكلِبَ يعض إنساناً آخر فيأتون رجلاً شريفاً، فيقطر لهم من دم إصبعه فيسقون ذلك الكلِبَ فيبرأ» ويقول: «ونبدأ بقول العرب إن دماء الملوك شفاء من داء الكلب. . . قال بعض المزنيين يصف بني سنان:

بناة مكارم وأساة حلم   دماؤهم من الكلب الشفاءُ

. . . وذلك أنهم كانوا يزعمون أن دماء الأشراف والملوك تشفي من عضّة الكَلْبِ الكَلِب، وتشفي من الجنون أيضاً . . قال عاصم بن القريّة وهو جاهلي:

وداويته مما به من مجنّة   دم ابن كهال والنطاسي واقف»[70]

ويشير عامر بن الطفيل إلى هذا أيضاً بقوله:

وإن أغزُ حيَّيْ خثعم فدماؤهم   شفاء، وخير الثار للمتأوّب[71]

والخنساء ترى أن أخاها يشفي من مرض الجوانح:

ذاك الذي كنّا به   نشفي المراض من الجوانح

والمتلمس - ويروى للبعيث أيضاً -:

من الدارميين الذين دماؤهم   شفاء من الداء المجنّة والخَبْل[72]

وبقايا الموروث الشعبي ظهرت عند الفرزدق بعد كمون، فحوّلها إلى بنية جمالية قوامها الإشارة تختفي وراءها رواسب قديمة تختزنها الذاكرة الجماعية، وصدر عن موقفه النفسي هذا التشكيل:

ولو تشرب الكَلْبَى المراض دماءنا   شفتها، وذو الداء الذي هو أدْنَفُ

من الفائق المحبوس عنه لسانه   يفوق، وفيه الميّت المتكنّف

ويقول في صورة أخرى :

فما وجـد الشــافـون مثل دمــائنــا   شفـاء ولا الساقـون من عسل النحل

وكـانوا يـزعمون أن المرأة التي لا يعيش لها ولد إذا وطئت دم الشريف عـاش ولدها[٧٣]. ولم يكتف ـ في هذه الصورة ـ بأنهم يشفون الكَلْبَى، بل هم يعيدون الحياة للمحتضر أيضاً، فأية فاعلية هذه؟ أهـي نفسها التي يراها جرير في نفسه هو، وكأنه يباري الملوك في هذه القوة الخرافية، يقول مفتخرا بأنه يشفي من الداء الذي يأخذ الإبل وغيرها في رءوسها :

واشفــي مــن تخلُّــج كــلّ جــنّ   واكـوي الناظـرين من الخنــان[٧٤]

هذه القوة التي جعلها الشاعـران بُعْداً جماليا يعتمد الخرافة في التشكيل الفني وكأنها حقيقة .

وبعـدُ، فإذا كان الملك (أو الجبـار) يتمتع بهذه الهالة من السطـوة والقدسيـة والقدرة، فإنـه لا شك يتمتع بصفات متفوقـة وقوى غير معتادة قـد لا توازن بها عند غيره من النـاس، بل لعلها تكون خارقـة أحياناً. وقد انتشرت هـذه الفكرة الخـرافيـة الموروثـة في الشـرق الأدنى القديـم كله، وكان العـرب ـ في جزيرتهم ـ ضمن من شملهم هذا الانتشار، وعليه، فقد كانوا ينتظرون من الملوك أن ينظموا دورة الطبيعة لمنفعة شعوبهم وللمصلحة العامة .

ويذكر الدكتور أحمد كمال زكي أنه قد «بدا الملوك ـ حتى في حمير ومعين وسبأ ـ قـادرين على الاستمطار وإخضـاع الجن لهم وتسخير الظواهـر الطبيعية لخدمـة الرعية». ألم نشر قبل إلى ما قاله فريزر من أن الناس كانوا يتوقعون من ملوكهم أن يرسلوا عليهم المطر وضوء الشمس في الموسم المناسب ؟

ولقـد أشار جـورج بوييـه شهار أيضاً إلى أن الملك في الشرق الأدنى القـديـم ـ والعرب من بين شعـوبه ـ كان ملتقى القـوى فوق الطبيعية التـي تمنح الحياة في الربيع[٧٥]. وهكذا يكـون الاستسقاء بـوجوه الملوك أمـراً غير مستغرب مـا داموا

يمنحون الحياة في الربيع، والماء روح الحياة، ألم ترد الآية الكريمة ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ﴾ لتؤكد أن الحياة تكمن في الماء، ذلك الماء الذي كان يتفاعل مع الإنسان، فيغدق عليه الخير في حالة الاستغاثة والاستسقاء بهؤلاء، ولذا كان العرب يعظمون ملوكهم تعظيم عبادة. وهكذا تجلت التكوينات الفنية لهذه المعرفة الخرافية عند كثير من شعراء الجاهلية، ومن هؤلاء ـ على سبيل المثال ـ الأعشى، ففي مدحه هوذة بن علي الحنفي يضفي عليه صفات رفيعة، وينسب إليه سلوكيات سامية، وقدرات غير معتادة، وهكذا يتكون تشكيله الفني:

غيث الأرامل والأيتام كلّهم	**لم تطلع الشمس إلاّ ضرّ أو نفعا**
من يلق هوذة يسجد غير متّئب	**إذا تعصّب فوق التاج أو وضعا**
أغرُّ أبلج يُسْتَسْقى الغمام به	**لو صارع الناس عن أحلامهم صرعا**
تلقى له سادة الأقوام تابعة	**كل سيرضى بأن يُرْعَى له تبعا**
يا هوذ يا خير من يمشي على قدم	**بحر المواهب للورّاد والشُّرعا[٧٦]**

والأخطل حين يمدح عبد الملك بن مروان يسترفد هذه الخلفية التراثية ويترجمها إلى هذا التصوير الشعري:

الخافضِ الغمرَ، والميمون طائره	**خليفة الله يستسقى به المطر**

وفي أخرى يمدح فيها الخليفة الوليد يؤكد هذا الإدراك فيقول مع بعض التطور في فكرة الاستسقاء:

خليفة الله، يستسقى بسنّته	**الغيثُ، من عند مولى العلم، منتخب**

ويسحب هذا التصور ليدرك به عبد الله بن سعيد بن العاص، أليس هو الحاكم وقد غدا عميداً لبني قريش كما يقول الأخطل؟ إذن، فلا غرابة أن يستمطر العرب به السحاب:

أغر من الأباطح من قريش	**به تستمطر العرب السحابا[٧٧]**

أما خصمه التقليدي جرير، فيرسم الموروث المسترفد على هذا النحو :

يحمي الذين ببطحاويْ مِنًى حسَبي ... تلك الوجوه التي يسقى بها المطر

وحين يرثي المرار بن عبد الرحمن بن أبي بكرة يتسرب من لاوعيه هذا المنظور الموروث فيقول :

لما غدوا باغرّ أروع ماجدٍ ... كالبدر يستسقى به الأمطار[٧٨]

ولم يترك الفرزدق الساحة أمام خصميه دون أن يلج الميدان، فراح يستخرج من روافد الموروث ما يعادل موقفه، وأخيراً وقع على هذا التكوين ليمدح به عمر ابن هبيرة الفزاري :

اغرّ يستمطر الهلاّكُ نائلَه ... في راحتيه الدّمُ المعبوط والمطرُ

وعجيب أمر هذا الممدوح، إذ يملك الحياة والموت معاً - كما يراه شاعرنا - فأية فاعلية تلك التي يتمتع بها ولا يقلّ عنها ما يتمتع به بشر بن مروان من قدرات :

مشمّر يستضيء المظلمون به ... ينكي العدوّ ونستسقي به المطرا[٧٩]

والخليفة سليمان بن عبد الملك عنده - كما هي الحال عند غيره - يملك القدرة نفسها :

أيعجَبُ الناس أن اضحكْتَ خيرَهم ... خليفة الله يُستسقى به المطر[٨٠]

ويمدح الأمويين :

منهم خلائف يستسقى الغمام بهم ... والمقحِمون على الأبطال في القَتَم
خليفة كان يستسقى الغمام به ... خير الذين بقوا في غابر الامم[٨١]

وقد يبالغ - كالجاهليين - في هذا التصور الموروث، فيرى أن الاستغاثة بقبر العظيم أو الملك توازي الاستغاثة به حيا، ومعروف أن الفرزدق كان يجير على قبر أبيه كما كان أجداده يجيرون، ولما توفي صديقه بشر بن مروان نحر ناقته على

قبره كما كان يفعل أهل الجاهلية، وهي إشارات ستبدو أهميتها فيما سيأتي لاحقاً. وهكذا تصدر عنه هذه الصورة الانفعالية :

فقالوا استغث بالقبر او أَسْمِع ابنه   يُجِرهُ من الغرم الذي جُرّ والدم[٨٢]

ويقول :

اعوذ بقبر فيه اكفان منذر   وهنّ لايدي المستجيرين مَحْرَمُ
بني منذر لا جار مِنْ قبر منذر   أعزُّ بجارٍ، حين يدعو واسلمُ[٨٣]

فإذا كان هذا أمر المستغاث به وهو ميت، فكيف بفاعليته وقدرته غير المعتادة وهو حي كما كانوا يتصورون؟. وإذن فإنه لا بد أن يذكر ذلك في مدح سليمان بن عبد الملك :

احييت انفسنا، وقد بلغت   منّا الفناء، ونحن في دُبُر
احييت انفسنا، وقد هلكت   وجبرت منّا واهيَ الكسر[٨٤]

ولئن كان هذا يندرج تحت التعبير الفني، إلاّ أن هذه التصورات الشعرية أيضاً ترتبط بتصور خرافي موروث قديم قد أملى هذه التشكيلات الفنية النابعة من الشيء المتوهّم، ذلك المعطى الحضاري الذي ظلّ في لاوعي هؤلاء الشعراء حيّا، يختفي أحياناً فيهت، ويطفو على السطح أحياناً أخرى فيبدو مجازاً أو إشارة أو رمزاً. وهكذا نستنطق الدلالات لنصل إلى أعماق الإنسانية من خلال هذا البناء التركيبي الخاص للّغة الشعرية. والدلالات الجمالية تنبع من الخيال الخلاّق الذي يعالج الحاضر والماضي، هذا الخيال الذي يسترفد التراث ليربطه بمواقف المبدع ويكشف عن رؤيته حتى وإن كانت تتكئ على ذاكرة جماعية خصبة برواسب عريقة غائرة ممعنة في القدم، تكوّن في النهاية المأثورات الشعبية.

والموروث أو المأثورات الشعبية ذات الطبيعة الإبداعية هي ـ كما يقول صفوت

كمال ـ تعبير جمعي متواصل عن فكر ووجدان الجماعة الإنسانية التي أبدعته الـ (أنا)، فيه تعيش في مناخ الـ (نحن)، والـ (نحن) ما هو إلاّ الأجيال المتتابعة في تواصلها الحي الثقافي والإنساني، كل يضيف شيئاً ويحذف أشياء ليتوافق في النهاية شكل وبناء ووظيفة هذا الإبداع مع البنية الفكرية والروحية والعقلية للمجتمع، ويتحقق من خلالها معاً كيان إنساني ثابت المعالم، وإن تغيرت بعض ملامحه أحياناً[٨٥].

ويُنقل الموروث عبر الأجيال المختلفة نقلاً شفاهيا وتلقائيا في أغلب الأحيان، مع تغيير في شكله العام وتركيب عناصره أحياناً، وبصيغه الأصلية أحياناً أخرى. فموت العظيم أو الملك مثلاً كان عند العرب قديماً يؤثر في الحياة، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى شعراء الإسلام وما بعده، مع تغيير معيّن أحياناً، وبالصيغ الجاهلية نفسها أحياناً أخرى. وها هو ذا جرير وخصمه التقليدي الفرزدق يجسدان هذه الجزئية أيضاً، فجرير يرثي عبد العزيز بن الوليد بن عبدالملك فيقول:

فهدُّ الأرض مصرعُه فمادت رواسيها ونضّبت البحورُ
وأظلمت البلاد عليه حزناً وقلت: أُفارقَ القمرُ المنير[٨٦]

أليس هذا هو ما تراه الخنساء حين ترثي أخاها فتقول:

والشمس كاسفة لمهلكه وما اتّسق القمرْ
والوحش تبكي شجوها لما أتى عنه الخبر[٨٧]

وكأنّ الخنساء صبّت هذا التشكيل الخرافي في لاوعي جرير أيضا فقال يرثي عمر بن عبد العزيز، بعد أن رأى الشمس كاسفة تبكيه الشهر والدهر:

فالشمس كاسفة ليست بطالعة تبكي عليك نجومُ الليل والقمرُ[٨٨]

هذا التشخيص الذي أحيا المواد الحسية وأكسبها إنسانية الإنسان وأفعاله، يخاطب في الإنسان خياله، وتلك هي مهمة الشعر الأولى ـ كما يقول تشارلتن ـ

لأن الشعر «لا يخاطب القوة العاقلة بل يتجه فينا إلى الملكة التي تتقبل الفكر والشعور في آن معاً: ملكة الخيال»[٨٩]. تلك الملكة التي صدر عنها الفرزدق وخاطبها بعد أن اغترف من الموروث الخرافي ما كان مختزناً في ذهنه، ويعادل الموقف في الوقت نفسه فكانت هذه التشكيلات:

إن المصيبةَ إبراهيمُ، مصرعه هدَّ الجبال، وكان الركنُ ينفردُ
على ملك كاد النجوم لفقده يقعنَ، وزال الراسياتُ من الصخر
تضعضع طودا وائلٍ بعد مالك وأصبح منها مِعطسُ العزّ أجدعا[٩٠]

وكيف لا يقع هذا وقد:

كان المهلّب للعراق سكينة وحيا الربيع ومعقل الفرّار[٩١]

إن الانفعال الكامن وراء هذه الصور المؤلمة هو انفعال تحولت فيه هذه الرواسب إلى إحساس يؤثر في النفس فيحركها لتصدر عن تشكيلات معينة تدل على ارتباط قوي بين داخل الشاعر وخارجه، بين وعيه ولاوعيه.

ويقودنا هذا إلى جزئية أخرى من الصور الباكية هذه، وهي الدعاء بالسقيا، وقد كثرت صورها عند جرير بحيث بلغت أكثر من أربعين، ويتبعه في ذلك الفرزدق، وجاءت عند الأخطل مرتين، يقول في إحداهما حين يرثي يزيد بن معاوية:

مقيم بحُوّارين ليس يريمها سقته الغوادي من ثَوِيٍّ ومن قبر[٩٢]

وإن كانت الثانية دعاء لحيّ:

سقى الله أرضاً خالد خير أهلها بمستفرغ باتت عَزَاليه تسحل

وترشح هذه الجزئية التراثية من جديد، فتسهم في تشكيل الفرزدق فيقول:

سقى الله أريحاء الغيثَ وهي بغيضة إليّ، ولكن بي ليُسقاه هامُها[٩٣]

أما ثالث الثلاثة جرير، فكان تشكيله على هذا النحو:

سقى جَدَثَ الزبير ولا سقاهم بَعيجُ الودق منهمرُ الغمام

وثم تشكيلاته الأخرى ومنها سقيا الأحياء أو ديار الأحبة:

فسقى ديـــارك حيث كنت مُجَلْجَلٌ إن الكتـــــوم لسرّه لجديـــــــر
سقى الأجــــزاع فـــوق بنـي شبيل مســـاحجُ كل مـــرتجز هـــزيم(٩٤)

ويدعو لأحدهم بالسقيا لأنه خاصم عدوه وشاتمه نيابة عنه:

سـافهت من خـــالــد نــابــا تُكــالبُــه عنـــا سقــاك غمامُ المُدْجِن الغــادي

ويلاحظ هنا أن جريرا حوّر الترشيحات التراثية لتتلاقى مع نفسيته وموقفه، وإن كان يحاور الضمير بكل ميتافيزيقياته، وها هـو ذا يربط تشكيلاته بالتصور القديم ويكـون أكثر قرباً، سـواء بالدعـاء بالسقيا لديـار الحبيبة أو لقبر المرثي، يقول في تشكيلاته البديعة:

سقيتِ ولـــــو بليتَ كما بَلينـــــا ولا يَبْعُــدْ زمـــانـك من زمــاني
امست زيــــارتنـــا عليك بعيـــدة فسقى بـــــلادك ديمـــةٌ مـــدرار
فسقيتَ من سُبل الثـريـــا ديمــة أو وَبْلَ مــرتجسِ الربـاب هـــزيم

ويدعو بإيحاء طقوسي:

فــــلا صلّى الإلـــــه على نُمَير ولا سُقيتْ قبــورُهم السحــابــا

ولو لم يكن أمرُ السقيا مهمّاً في الفكر الحضـاري لما كانت هذه البِنى اللغـوية والأنماط التعبيرية التي تتدفق عاطفة الغضب منها في حالة الهجاء، ويبدو فيها التوجّه الحادّ بعـدم السُّقيا؛ ولذا فإن جزئيـة السقيا تلحّ على جريـر، سواء أكان الـدعاء سلباً أم إيجاباً، ولعلـه يرددهـا في بيتين متتاليين، وكأنـه يلحّ بالسـؤال ليستجاب الدعاء:

سَقْيـــاً لِنِهْي حمامــــة وحفيرٍ بسجـال مُـرتجزِ الـربــابِ مطيرِ
سقيـــا لتلك، منـــازلا هيجنني وكــانَّ بـــاقيهن وحـي زبـــور
سقى الحاجز المحلال والبـاطن الذي يشن على القبرين صوب الغوادق(٩٥)

وحين يتمنى أن تكون السقيا جزيلة يجعل المطر غزيراً جدا مجلجلاً مدرارا، ليشفي غلّته خاصة إذا كان موتوراً بموت عزيز كزوجه مثلاً :

فجـزاكِ ربُّكِ في عشيرِكِ نظـرةً   وسقى صـداك مجلجلٌ مـدرار
ولَهت قلبـي إذ علتنـي كبرة   وذوو التمائم من بنيك صغـار[٩٦]

ولقد مزج هنا بين النظرة الإسلامية لثواب الله سبحانه حين يلقّى المؤمنون من ربهم (نظرة وسروراً) والموروث القديم المتعلق بالسقيا، فكان البعد الجمالي فيضاً من المشاعر تغوص في اللاوعي لتغذي الوعي بقيمة حيّة وإن كان الواقع متأزماً. فمن أين جاءت هذه الأنماط التعبيرية كلها ؟

أشرنا فيما سبق إلى أن الأسباب لبعض الممارسات التي ترصدها بعض التشكيلات الفنية تنسى أحياناً وتستمر منها بقايا تسير مع الزمن بصور مختلفة، تومئ إلى سلوكيات قديمة تمتُّ إلى أوليات فطرية تعتمد الخرافة منطلقاً لهذه السلوكيات، وما نحتاج إليه هاهنا هو استبطان البنية الجملية للرجوع إلى هذه الأوليات. وقبل تأصيل هذه الجزئية نستعرض بعض الشواهد عند شعراء الجاهلية ـ وهم شعراء فطرة على كل حال ـ فنجد علقمة بن عبدة يقول في معرض الغزل :

فـلا تعـدلي بيني وبين مغمَّـر   سقتك روايـا المزن حين تصـوب
سقـاك يمان ذو حبّـي وعـارضٌ   تـروح بـه جُنحَ العشيّ جنـوبُ[٩٧]

وفي الغزل يقول عنترة :

فسقتك يـا أرض الشرَبَّـة مـزنـةٌ   منهلّـة يـروي ثـراك هموعهـا
سقتك يـا علم السعـديّ غـاديـةٌ   من السحـاب وروّى ربعك المطـرُ
فسقـى الله ليـاليـك التـي   سلفت، صـوب السحـابِ الهطلِ[٩٨]

والنابغة الذبياني :

نبّئت نُعمَى على الهجـران عـاتبـةً   سقياً ورعياً لـذاك العاتب الزاري[٩٩]

وعبيد لا ينسى هذا الموروث :

سقى الربابَ مجلجلُ الأكناف لَمّاحٌ بروقُه(١٠٠)

أما لبيد فيجد أن أهله أولى بالدعاء بالسقيا :

سقى قومي بني مجد واسقى نُمِيرا والقبائل من هلال

أما السقيا في حالة الرثاء، فقد جاءت بكثرة، ومنها ما قاله لبيد أيضاً :

سقى جدثا امسى بدَوْمَةَ ثاويا من الدلو والجوزاء غادٍ ورائحُ

ولم ينسب هذا البيت للبيد إلاّ النحّاس وابن هشام، ويرى شارح ديوانه أن الصواب نسبته لنهشل بن حري(١٠١).

وحين يرثي أوس بن حجر فضالةَ بن كلدة، يعطّر تشكيله بالمسك والريحان ـ وكان من عادتهم توسيد عظامهم بالريحان والسدر ـ ولعلّ في ذلك نوعاً من الطقوس الموروثة نكاد نجهل الحكمة فيها :

لا زال مسك وريحان له أرج يسقي صداك بصافي اللون سلسال

يسقي صداك وممساه ومصبحه رِفْها ورمسُك محفوف باظلال

ويقول متمم بن نويرة :

سقى الله أرضا حلّها قبر مالك ذهاب الغوادي المدجنات فامرعا(١٠٢)

ويرثي النابغة النعمان بن الحارث بن شمر الغساني، ويعطّر السقيا بالريحان والمسك، ويزيد على سقيا أوس عنبراً :

ولا زال ريحان ومسك وعنبر على منتهاه، ديمة ثم هاطل(١٠٣)

مما يؤكد أن هذه الإشارة إلى الريحان والمسك والعنبر كانت من الأهمية بحيث تبدو طقساً من طقوس الرثاء الجاهلية. وتتفوّق الخنساء في رصد شعيرة السقيا، ونختار من صورها هذه الصورة :

سقيا لقبرِكَ من قبر ولا برحت جود الرواعد تَسْقيه وتحتلبُ

سقى الإله ضريحاً جنَّ أعظمه — وروحه بغزير المزن هطال
سقى الله أرضاً أصبحت قد حوتهما — من المستهلات السحاب الغواديا[١٠٤]

والسقيا في عرف الخنساء مهمة، خاصة وأن أخاها صخراً كان متكهناً مقدساً وله حمى، كما كان لعامر بن الطفيل تعظيماً لها. وقد يذكرنا هذا بما يراه سميث Smith من أنه كان يُحمى المكان لوجود الإله أو الشيء المقدس فيه[١٠٥].

ويسوق لنا التاريخ الحضاري للعرب ـ في هذه الجزئية الطقوسية ـ ما كان لدى هؤلاء القوم من اعتقاد في الروح، والحياة بعد الموت، فقد ذكر المسعودي أن العرب أو طائفة منهم تزعم أن «النفس طائر ينبسط في جسم الإنسان، فإذا مات أو قتل لم يزل مطيفاً به متصوراً له في صورة طائر يصرخ على قبره مستوحشاً»، وفي ذلك يقول بعض الشعراء وذكر أصحاب الفيل :

سُلِّطَ الطيرُ والمنون عليهم — فلهم في صدى المقابر هامُ

لأن هذا الطائر يسمونه الهام، والواحدة هامة، وجاء الإسلام وهم على ذلك حتى قال النبي ﷺ: «لا هامَ ولا صفر»، ويزعمون أن هذا الطائر يكون صغيراً ثم يكبر حتى يصير كضرب من البوم وهي أبداً تتوحش وتصدح وتوجد أبداً في الديار المعطلة والنواويس، وحيث مصارع القتلى وأجداث الموتى. ويزعمون أن الهامة لا تزال على ذلك عند ولد الميت في محلته بفنائهم، لتعلم ما يكون بعده فتخبره به، قال أمية بن أبي الصلت لبنيه :

هامي تخبّرني بما تستشعروا — فتجنّبوا الشنعاء والمكروها

. . . وهذا من قولهم يدل على أن الصدى ينزل إلى قبورهم ويصعد. ولهذا «كانوا يسقونها ـ أي الهامة أو الروح الطائر ـ بصب الماء على القبر». كما كانوا يزعمون أن أرواح الموتى لا تنقطع عن التردد إلى منازلهم في الدنيا طيلة سنة كاملة[١٠٦].

ولا يختلف هذا التصور الخرافي عن التصور المصري القديم، إذ كانت أرواح الموتى ـ كما كانوا يتصورون ـ تستطيع «أن تغادر القبر وتعود إليه في هيئة الطير، وأرواح المؤمنين قد كانت تستقر بين أنجم السماء الزهر، ثم تهبط منها في هيئة الطير لتزور الجسد». ويبدو أن الأمر شبيه بهذا عند الكنعانيين[١٠٧].

وعند عرب بابل نجد تصورهم يسير في هذا الاتجاه، إذ كانوا «يتصورون روح الميت بهيئة مخلوق له جناحان من الريش». ولعل مبعث هذا الاعتقاد هو تفسير مقدرة الأرواح على التنقل والتطواف سواء في هذا العالم أو في عالم الأموات. كما «كانت أرواح الموتى تحصل في أوقات مختلفة على الطعام والشراب المقدم لها ضمن الشعائر الجنائزية إذ كان إشباع جوع الأرواح في العالم الأسفل وإرواء ظمئها أحد الأهداف المهمة للقيام بالشعائر الجنائزية التي تقدم فيها قرابين الطعام وتسكب السوائل، فقد كانت أرواح الموتى وفق العقائد العراقية القديمة بحاجة إلى احتياجاتها من الطعام والشراب. . . وكان انقطاع القرابين والسوائل عن الأرواح يؤدي إلى جعلها أمام أمرين، فهي إما أن تبقى معتمدة على الطين والماء العكر غارقة في بؤس العالم الأسفل أو أنها تخرج إلى عالم الأحياء غاضبة منزعجة تأكل من فضلات الشوارع وتتربص بالأحياء لتشعرهم بوجوب ذكرها، وإيفائها حقها وذلك بإلحاق الأذى بهم. . .»، وقد وردت الإشارة إلى أهمية توفر الماء المسكوب لأرواح الموتى في أحد الأدعية المنقوشة على حجر، ويقول النص: «في العلا عسى أن يطيب اسمه وفي العالم الأسفل عسى أن تشرب روحه الماء الزكي»[١٠٨]. أليس هذا هو السقيا عند عرب الجاهلية؟ ولماذا نبعد كثيراً وحاتم الطائي يقول:

أماويّ إمّا متّ فاسعي بنطفة ... من الخمر ريّا فانضحي بها قبري

ويحدثنا التاريخ أن العراقيين القدماء كانوا يصبّون الماء أو الخمر أو الزيت

على القبور ضمن طقوس الدفن وشعائر الموت، وها هو ذا الأسدي أيضاً يؤكد هذه الشعيرة فيقول:

أقيم على قبريكما لست بارحاً طوال الليالي أو يجيب صداكما
أصبّ على قبريكما من مدامة فإن لم تذوقاها أبلّ ثراكما

وقد كان أصحاب الأعشى يصبون الخمر على قبره[109]، إرضاء لروحه لئلا تخرج من قبره صائحة مطالبة بالسقيا كما يقول ذو الإصبع العدواني:

يا عمرو إلاّ تدع شتْمي ومنقصتي اضربْك حتى تقول الهامة اسقوني

ويصعب على حاتم حرمانه من الماء والخمر بعد موته فيقول:

أماويَّ إن يصبح صداي بقفرة من الأرض لا ماءٌ لديّ ولا خمرُ

والدعاء بالسقيا هو من هذا القبيل وللهدف نفسه أيضاً، وفي ذلك تقول الخنساء:

اسقى بلاداً ضمّنت قبرَه صوبُ مرابيع الغيوث السّوار
وما سؤالي ذلك إلاّ لكي يسقاه هامُ بالرويّ في القفار

وهي إشارة واضحة للفكر الحضاري نفسه، ونظرة إلى تشكيلها:

فلا يبعد ابو حسان صخرٌ وحلَّ برمسه طير السعود[110]

نجد الإشارة هنا أكثر وضوحاً، وهي أن السقيا وإقامة الشعائر الجنائزية الواجبة على أهل الميت تريحه فيصبح صداه أو طائره سعيداً لا يخرج صائحاً من قبره، باحثاً عن الماء والطعام، ومن ثم فإنه يبقى في قبره (طير السعود) كما تقول الخنساء، وهذا يؤكد من جديد أن التشكيلات الجاهلية في هذا الجانب من الموروث الشعبي في سياقه الاجتماعي هي امتداد أكيد لسلوكيات قديمة متكئة على تصور خرافي ظل شائعاً بين العرب في جميع مهاجرهم وديارهم، مكوّناً جزءًا مهمّاً في بنية الفكر الجماعي عندهم، ومحققاً مدلوله الوجداني ليدل على أن

التواصل الثقافي بين الأجيال العربية المتتالية يؤكد ـ عبر التاريخ ـ توارث دلالات ذلك الفكر ومضامينه والقناعة بها قناعة تجمع بين الوعي واللاوعي، ولذا فإن المبدع ـ كما يقول الناقد الإنجليزي الفيكتوري (دالاس E.S. Dallas) ـ يخاطب «جانب اللاوعي فينا . . . وإن إنتاج الصور الشعرية بشكل عام يرجع إلى عمل العقل في عتمة اللاوعي»[(١١١)] ذلك هو السبب إذن في رسم هذا النمط من التشكيلات الفنية عند شعرائنا الثلاثة، إذ يتجلى فيها النموذج الخرافي وإن كان باهتاً، وقد أسهمت الحفريات ـ ومازالت تسهم ـ في جلائه شيئاً فشيئاً.

ولئن كنت قد أطلت في هذا التأصيل لظاهرة فنية واسعة الانتشار، فإن هذه الإطالة تلقي بعض الضوء على نماذج شكّلها هؤلاء الثلاثة ــ كغيرهم ـ نمطيا، فكان مهماً إذن استبطان البنية الجملية للرجوع إلى أولياتها في أعماق تاريخ الفكر الحضاري العربي. وهكذا نصل إلى خرافة الهامة أو الصدى عند الأخطل، ويبيّن تشكيله صياح الهام دون تبيان ما إذا كان مقروناً بطلب السقيا أم لا، ولكن معطيات التشكيل توحي بالإيهان بهذه الخرافة وهذا الوهم، يقول:

خليليَّ ليس الــرأي أن تــذراني   بــدَوِيَّـةٍ، يعـوي بها الصـديـان

وفي آخر يشير إلى الديار الخالية، والوهم المذكور يحتم أن يكون الصدى أو الهام في الأماكن الخالية أو الفيافي الموحشة:

بُــدّلت بعــد نعمــة وأنيس   صـوت هام ومكنس اليعفـور(١١٢)

أما الفرزدق فإشارته أكثر وضوحاً وتفصيلاً واتّصالاً بالتصور القديم، فالصدى يدعو الركبان ولا يهمد وكأنه قلق يطالب بأداء طقوس راحته، ولعلّها الأخذ بالثأر، إذ هو صدى قتيل من بني سعد بن مالك بن ضبيعة:

أتُـرتِعُ بـالأمثـال سعـد بـن مـالك   وقـد قتلـوا مثنـى بظنّـة واحـد
إذا راح ركبــان الصليب دعــاهم   ببرقـةِ مهـزولٍ، صـدًى غيرُ هـامـد
فهل تـرجع النفس التـي قـد تفـرّقت   حياة صدى تحت القبور عظامها(١١٣)

ويتفوق جرير من جديد على صاحبيه بعدد الصور الفنية للصدى، وتتوزع هذه الصور على ثلاثة أبعاد: صدى القتيل وصدى يتمتع بالسقيا، وصدى ثالث صوّره على هذا النحو:

وإني أخو الحرب التي يُصطلَى بها إذا حملته فوق حالٍ تشنّعا
وأدركت من قد كان قبلي ولم أدع لمن كان بعدي في القصائد مَصنَعا
تفجّع بسطام وخبّره الصدى وما يمنع الأصداء إلاّ تفجُّعا(١١٤)

وكأنه في هذا التشكيل يجسد ما رواه المسعودي من زعمهم أن الهامة لا تزال على ذلك ـ أي تصدح مستوحشة ـ عند ولد الميت في محلته بفنائهم، لتعلم ما يكون بعده فتخبره به. وقد يؤكده أيضاً تفسير الجاحظ أن الصدى «طائر يخرج من هامة الميت إذا بلي، فينعى إليه ضعف وليّه وعجزه عن طلب طائلته، وهذا كانت تقوله الجاهلية»، وأخيراً كأن تشكيل أمية بن أبي الصلت المذكور سابقاً قد وصله أيضاً حاملاً المضمون نفسه كما رأينا، كما حمله تشكيل عروة بن الورد:

أحاديث تبقى والفتى غير خالد إذا هو أمسى هامةً تحت صَيّر
تجاوبُ أحجارَ الكناس وتشتكي إلى كل معروف تراه ومنكر

ولا تفسير هنا للشكوى إلاّ أن يكون تأكيداً على وحدة الفكر الجاهلي في الجزيرة والمهاجر العربية في بابل وكنعان، كما هو تأكيد على عملية التواصل الثقافي والحضاري بين الأجيال في هذه البقعة من العالم العربي القديم. أما صدى القتيل فيتمثل في التشكيلين التاليين:

وإنّ صدى المقرّ به مقيم ينادي الذلّ بعد كرى النيام
وإذا ما الليل هاج صدى حزيناً بكى جزعاً عليه إلى الممات(١١٥)

أما البعد الثالث فيشير إلى السقيا، والتشكيلان في ذلك رسمهما في رثاء زوجه خالدة أم ابنه حرزة، وهي إشارة لها دلالتها الحضارية كما سنرى:

فجــــزاكِ ربك في عشيرك نظــــرة وسقى صـــــداك مُجَلْجِلٌ مـــــدرار
فسقى صــدى جدث ببرقــة ضــاحك هَــزِمٌ أجشُّ وديمــة مــدرار(١١٦)

ألم يقـدم جرير لهذا الصدى شعيرة مهمـة هي السقيـا، ولذا كـان الضحك دليلاً على رضـا الميت، ومن ثم سيرتاح في قبره ـ كما كانوا يعتقـدون ـ ولن يخرج صداه صائحاً أو يكـون متربصاً بالأحياء؟ لعلّ هذا ما وعاه جـرير ثقافيا. ومن الثقافة نسوق هذا الخبر، يقـول نائل حنون: «إن أرواح الذين لم يقرّب لأرواحهم وفق الشعائر المقررة تكـون قلقة غير مستقرة في ذلك العالم، وتعود بطـريقة ما إلى عـالم الأحيـاء لإحـداث الأذى بسكّانـه حيث تصبح شبحـاً أو روحـاً خبيثـاً»، ولنلاحظ أيضاً هذا الخبر ـ وله أهميته هنا ـ يقول الضبي في شرح تشكيل أوس بن حجر الذي يرثي به فضالة بن كلدة:

يسقي صـداك ومُمسـاهُ ومصبحَـهُ رِفْهـاً ورمسُك محفـوف بـاظـلال

«قال خالـد بن كلثوم: الصدى يريد الهامـة التي يزعمون أنها تخرج من رأس الرجل عنـد موتـه فتصيح: واصداه، واعطشـاه، اسقوني اسقـوني». أفلا يشير هـذا الخبر إلى التصور الخرافي نفسـه، ذلك التصـور الذي رأينـاه عند البـابليين ومفـاده أن انقطـاع القـرابين والسوائل عن الأرواح يـدفعهـا إلى الخروج إلى عـالم الأحياء غـاضبة منزعجة لتشعـر هؤلاء بـوجوب إيفـائها حقها مـن هذا الماء أو السوائل كما يقـول التراث؟. وأزعم أن هذا الاستنتـاج صحيح لا سيما وأن عرب الجزيرة كـانوا يعقـرون الإبل على القبور، وهي ـ على كل حال ـ قرابين، وإن لم يأتـوا باللفظ صراحة وإلاّ بماذا نفسر هـذه العادة؟ ولا أظن أنها مكـافأة للميت لكـرمه في حياتـه كما يظن المبرّد في كـامله، أو أنها هانت ـ أي الإبل ـ لعظم المصيبة، بل إن الإشـارة واضحة إلى عمق هـذا السلوك الطقوسي وقـدمه بحيث يصل إلى أسلافهم في مهاجرهم القديمة.

إن هذه الموازنة اتكأت على حتمية التواصل الثقافي، وإن أصبح مع الزمن يحتاج إلى حلّ رموز هذه التشكيلات الفنية وتأصيلها لتصل بنا إلى المصدر القديم لهذه الخرافة. ولا ننسى هنا تشكيلين رسم أحدهما الأخطل فقال في هجاء بني عبس بن بغيض:

ولا يصلي على موتاهم احد ولا تقبل ارض الله ما قَبَروا(١١٧)

والآخر لجرير في هجائه الأخطل:

احياؤهم شر احياء والأمه والأرض تلفظ موتاهم إذا قبروا(١١٨)

ورغم أنهما يحملان ملامح إسلامية لا سيما وأنه قد ورد عن أنس - رضي الله عنه - خبر النصراني الذي أسلم ثم ارتدّ فمات فلفظته الأرض ثلاث مرات، وعلى الرغم مما بين الخبر الإسلامي والخبر الجاهلي من فروق في الهدف، فإن التشكيلين يذكّران بما قاله الشنفرى الصعلوك الخارج على أعراف وتقاليد القبيلة فحقّ هدر دمه أو طرده:

لا تقبروني إن قبري محرّم عليكم، ولكن ابشري أم عامر

ألا يكون الشنفرى قد اختزن في لاوعيه الاعتقاد البابلي - وهو عربي على نحو ما - بقدسية الأرض (الأم)، ذلك الاعتقاد الذي كان يرى أن حرمان الميت من الدفن - في حالة خروجه على أنظمة الدولة وكان الحرمان من ضمن القوانين هناك - يعني حرمانه من حضن الأرض (الأم)، ومن ثم حرمانه من الاستقرار في العالم السفلي. لا شك في أن ذلك إدراك لدلالات المواقف والسلوكيات الحضارية القديمة، وتواصل عجيب كفلته الأجيال، وحفظه الإبداع فأسكنه عالم الجمال. إن هذه المأثورات التي تعيش في الذاكرة الجماعية والوجدان العربي - كما رأينا - هي تعبير عن ثقافة هذه الأمة، تلك الثقافة التي تعتبر أكبر مستودع لتجارب الإنسان الموغلة في القدم، يتناولها المبدعون - ومنهم جرير والفرزدق

والأخطل ـ في حدود المواقف والأبعاد النفسية والشحنات الانفعالية، ومن هنا تتفاوت مستويات استرفاد التراث ـ فنيا ـ بمقدار ما توحي وتثير من مشاعر وتفاعل.

وحيث إن الحكايات الخرافية التي كانت في الأصل أخباراً تتصل بتجارب الإنسان، قد نقلت عبر الأجيال فأصبحت تراثاً شعبيا لا يعنيه الدين أحياناً، ويتناوله كل فرد سلوكيا أو فنيا، فإن جريراً والفرزدق والأخطل قد استفادوا من هذه التجارب من حيث الاسترفاد الفني. وفي هذا الإطار الخرافي شكّل ثلاثتهم بعض الأنماط التعبيرية عن الدهر والمنية، وهما يتداخلان عند القوم، وإن كان هذا التداخل أكثر ظهوراً في الجاهلية. ورغم أن شعراءنا هؤلاء عاشوا في عصر إسلامي أبطل كثيراً من المفاهيم الجاهلية، فإننا يجب ـ كما يقول أحمد كمال زكي ـ ألاّ نمنطق هذا النهج الخرافي، كما يجب ألا نربطه بقيم العصر الدينية، وذلك لتأصّله في التراث العربي والفكر والوجدان العربيين، خاصة في الجنوب والعراق القديمين، ومن ثم في العالم العربي بعد ذلك. ومع أن المغزى من المفردات الخرافية قد فُقِدَ مع الزمن، إلاّ أنه يلوح لنا بين حين وآخر من خلال السلوكيات أو الفنون، دون أن نعي أنها جميعاً تتصل بمعتقدات تضرب في أعماق التاريخ الحضاري للإنسان العربي. والدهر أكثر ما ورد عند الفرزدق، يليه الأخطل ثم جرير، أما المنية فقد كثرت أيضاً عند أولهم، ثم تساوى الاثنان الآخران فيها. وقد لا نستطيع إيراد كل التشكيلات عند هؤلاء، إلاّ أن إيراد بعض الأمثلة يعطي صورة عن تأصل هذه المفردات الحضارية في وجدان الثلاثة، وهذا ما نريد.

وللدهر عند جرير ملامح جاهلية، فهو دهر الخنساء حين تقول:

والدهر بدّل شيبه وتحنّيا ... والدهر ذو غير له أطوارُ
لا يامنن قويٌّ نقضَ مِرَّتِه ... إني أرى الدهر ذا نقض وإمرار[119]

يتبع في العدد القادم

تتمة بحث: ملامح الموروث بين جرير والفرزدق (٢)

د./ مريم محمد هاشم البغدادي

وترثي الخنساء فتقول :

تبكي خنــاس على صخــر وحُقّ لها   إذ رابها الـدهـر إن الـدهـر ضرّار
لا بـدّ من ميتــة في صرفهـا عبر   والـدهـر في صرفـه حـول واطـوار

وهي التي تقول أيضاً «وللدهر إحلاء و إمرار»(١٢٠)، كما يقول بشر بن أبي خازم: «والدهر ليس له دوام»(١٢١)، وعامر بن الطفيل يؤكد أن «الدهر ذو غير وذو بلبال»، وقريب منه صورة طرفة :

قسمت الــدهــر من زمن رَخِيّ   كـذاك الـدهـر يقصد أو يجور(١٢٢)

ويبدل الدهر عند جرير الحال، وله نكبات، ويفرّق بين الأحبة :

ولقـد عجبت من الـديـار وأهلها   والـدهـر كيف يبـدّل الأبـدالا
لعمـري لقـد أشجـى تميما وهـدّهـا   على نكبات الـدهر موتُ الفرزدق(١٢٣)

ويقول الغنوي في رثاء أخيه، ورثاؤه يتضمن هذه الجزئية :

اخي كـان يكفيني وكـان يعينني   على نـائبات الـدهـر حين تنوب(١٢٤)

وكانوا يتمثلون بقولهم : «الدهر أنكب لا يُلِبّ» و «صاح بهم حادثات الدهر»(١٢٥). ثم للدهر عنده يدان :

ومـا كـان أبـلانـا يـدا الـدهـر نبـوة   لدى الحرب أو عضّ السنين الأمـالس(١٢٦)

وشبيه به ما صوّره النابغة الذبياني، إذ ذكر جزءاً من اليد :

من يطلب الـدهـر تـدركـه مخالبـه   والدهـر بالـوتر نـاج غير مطلوب(١٢٧)

وقد مشى على دربه الحضاري أبو ذؤيب الهذلي، فكانت هذه الصورة :

وإذا المنيّــة أنشبت أظفـارهــا   ألفيت كل تميمــة لا تنفـع(١٢٨)

وكـان عرب كنعـان وفينيقية يتخيلون الموت ـ وهـو الدهرُ عندهم كما هـو عند عرب الجزيرة، وهو مرادف للمنية ـ حيواناً شرساً له أظفار يغرزهـا فيمن حلّ يومه فيقضي عليه، كما كانوا يزعمـون أن التمائم تقي منه أحياناً. وقد عبر هذا الوهم دهاليـز الزمان، فوصل إلى الذاكـرة الجماعية العربية، فـوعاه جرير ـ كغيره من معاصريه ـ رمزاً فنيا ترشح منه خـرافةٌ قديمة، تخذاها في صورة أخرى يقول فيها :

أنـا الدهـر، يفنى الموت والدهـر خالـد   فجئني بمثل الدهـر شيئاً يطـاوله(١٢٩)

وطبيعي أن يعجز الفرزدق المقصود بهذا التحدّي أن يأتي بمثل هذا الدهر الذي يجسده جرير، وكأنه استوحى صورة عنترة مع بعض التعديل، إذ يقول عنترة: «والدهر طوع بناني» وقد «ذل الدهر» لـه حين تحدّى نوائبه. وإذا اعتبرنا أن الدهر يـرادف المنية بشكل أو بآخر، فإن جريراً يكون قد تأثر بهذا الوهم أيضاً من خلال تشكيلات قديمة منها تشكيل عنترة هذا:

إن المنيـــــة لـــــو تمثَّل مُثِّلت   مثلي إذا نـزلـوا بضنك المنـزل[130]

فإذا وصلنا إلى مشاهدة تشكيلات الأخطل، نلاحظ أنه ربط بين الدهر والموت، بل لعله يراهما واحداً كما يبدو في هذه اللوحة:

فإن يك هـذا الـدهـر أودى نعيمُـه   ولم يبـق إلاّ عضُّـــه وزلازلــــه
فما انـــا من حبّ الحيـــاة بهارب   من الموت، إذ جـاشت عليّ مسـايلـه

والدهر كما نرى يعضّ - كما هو الحال عند عرب كنعان وفينيقية - ويؤكد هذا في التشكيل التالي:

وعضّ الـــدهـــرُ والأيـــام حتى   تغيّر بعـــدك الشعـــر الجديـــد

ألا نلمح هنا التماثل الشديد بين مضمون الفرزدق ومضمون جرير من حيث كون الدهر مخلوقاً له أيد وأنياب وأضراس وهو تصور يشير إلى الوهم القديم الذي ذكرناه سابقاً؟ نعم، ويؤكده هذا البيت:

الا لاتلـــوميني على الخمـــر عـــاذلاً   ولا تهلكيني، إن في الـدهـر قاتـلا[131]

ونائبات الدهر هي:

إذا نـــائبـات الــدهــر شقّت عليهم   كفـاهم اذاهـا، فـاستخفّ ثقيلُهـا

وللدهر بنات كما هو الحال في تصور الجاهليين:

ومـــــا يبقى على الأيـــــام، إلاّ   بنـات الـدهـر والكَلِمُ العقـور[132]

ويقول المزق العبدي مقرا بحتمية الموت وسطوة الدهر:

هل للفتى من بنـات الـدهـر من واقِ   أم هل لـــــه مـن حمام الموت من راق
كانني قـد رمـاني الـدهـر عن عـرض   بنـــافـذات بـــلا ريش وافـــواق

ويقول المرّار بن منقذ:

بنـــات الــدهـــر لا يحفِلن مَحْلاً   إذا لم تبق ســـائمـــة بقينـــا[133]

أما المنية فقد ندر ورودها عنده، وهو في مـدحه الأمويين يقرّ بفضلهم وقد كفـوه مئونة

العيش وكاد أن يوشك على الموت، يقول:

المنعمـون بنـو حـرب وقـد حـدقت بي المنيّـةُ، واستبطـات انصـاري[١٣٤]

والصورة تقليدية لم تصل إلى فنيّة تشكيل جرير حين يقول:

عقـاب المنـايـا تستـديـر عليهم وشعت النـواصي لجمهـنّ تصلصِلُ

وفي صورته:

قل للجبـان إذا تأخـر سرجـه هل انت من شرك المنيّـة نـاج[١٣٥]

يقرّ بحتمية الموت، وهو إقرار ينسحب على المفاهيم الجاهلية والإسلامية معاً، بل إنه ينسحب أيضاً على التصور نفسه في الشرق الأدنى القديم كله، إذ كانت شعوبه ترى أن الموت مقترن بالحياة، وعلى المرء أن يدرك أن الموت أمر لا مفرّ منه للبشر، وهو حتمي بل إنه كان أقسى المحتّمات عليهم[١٣٦].

وكما قلنا، فإن صور الدهر والمنية عند الفرزدق تفوقت على مثيلاتها عند صاحبيه، ولا يخرج عن الروح الجاهلية فنيا، لا سيما وأن أخلاقه تتصل بالأخلاق الجاهلية وما تنطوي عليه هذه الأخلاق، ولعل نشأته واعتداده بآبائه وقبيلته اعتداداً شديداً دفعاه إلى التمسك بآثار هؤلاء وموروثاتهم الواعية واللاواعية.

ولقد كان الفرزدق نبعاً ثرًا من ينابيع الشعر، وكثر عنده ذكر أيام العرب، وهي أيام ينضح شعرها بسلوكيات ذات جذور تمتد في عمق الفكر الحضاري العربي القديم، مما هيّأ له مرتعاً خصباً لاستيعاب الموروث واسترفاده فنيا. علاوة على أن العهد الإسلامي «يمتّ بسبب وثيق إلى عهد الجاهلية، ويحذو حذوه في كثير من الأمور» كما يقول عبد السلام هارون[١٣٧]. والفرزدق المبدع - في تشكيلاته - يعيد صياغة هذه الخرافات برغم لا معقوليتها، وذلك لأنه يشعر بأنها تحقق رغبته، وتبلغ بصوره إلى ما يريد من مضامين، فالدهر لذلك يعضّ وله فم وسهام وسطوة:

على قـريـش إذا احتلّت وعـضّ بها دهـرٌ، وانيـاب ايـام لها اثـرُ

ومـا قمت حتى استسلم النـاسُ والتقى عليهم فمُ الـدهـر العضوض بـوازله

ومـا قبضت كفًـا يـد دون مـالها لتمنعـه، إلاّ سيملكـه الـدهـر

رمتني بـالثمانين الليـالي وسهم الـدهـر أصـوبُ سهم رامي

وقديماً قال أديب كنعاني على لسان إله الموت الذي يلتهم الناس - كما يزعمون -:

في حقـــل ســـاحل المـــات
لقيـــتُ الظـــافـــرَ بعـــل
وجعلـــت منـــه حمـــلاً في فمـــي
جـــذيـــاً في شدقـــي، ابتلعتـــه[١٣٨]

وللدهر يد ـ كما في التصور الجاهلي ـ وله بنات :

أمـا نحـن راؤوا أهلهـا غير هـذه ... يـد الـدهـر، إلاّ أن يلـمّ بها سفـرُ
لتلقى ابـن الـوليـد ولا تبـالي ... إذا لقيت يـداه، بنـات دهـر[١٣٩]

وله نوائب ومصائب ونكبات :

يـا بـن الخلائف لم نجـد أحـداً ... يبقى لحزّ نـوائب الـدهـر
فتى غير مفـراح بـدنيـا يصيبهـا ... ومن نكبـات الـدهـر غير جـزوع

وأخيراً، فإن الدهر لا يدوم على حال :

ومـازلت أرجـو آل مـروان أن أرى ... لهم دولـة والـدهـر جمّ دوائره
اينطقهـا غيري وأُرمَـى بعيبهـا ... فكيف ألـوم الـدهـر أن يتغيّر[١٤٠]

وإذا كان الدهر لا يفنى عند جرير، فإنه يفنى عند الفرزدق :

وإني الـذي لا بـدّ أن سيصيبـه ... حمام المنـايـا من وفـاة ومن قتل
فما أنـا بـالباقي ولا الـدهـرُ، فـاعلمي ... بـراض بما قـد كـان أذهب من عقلي

والتشكيل يربط بين الموت والدهر ربطاً يجعلها واحداً، وحيث إن الموت ـ إسلامياً ـ يفنى ولا يبقى إلاّ وجه الله سبحانه وتعالى، فإن الدهر إذن سيفنى كما يقول الفرزدق في تشكيله، ولعلّ هذه المعرفة الإسلامية دفعته لهذا التشكيل بهذا المضمون فاختلف عن مثيله عند جرير.

أما المنيّة فكانت أقلّ وروداً عنده، وأول صورة ترسم المنية تتربص بالمرء وترصده :

فقلت ذريني مـن زيـاد، فإنني ... أرى الموت وقّـافـاً على كل مـرصـد
ملكين قـد خلت المنـابـر منهما ... أخذ المنـون عليهما بـالمرصـد[١٤٣]

وكأني بعبيد بن الأبرص يؤكد توجهه التراثي في هذا :

أوصّي بنـيّ وأعمامهـم ... بأنّ المنـايـا لهم راصـدة[١٤٤]

وإذا قال الأسود بن يعفر :

إنّ المنيّـة والحتـوف كـلاهما ... يـوفي المحـارم يـرقبـان سـوادي[١٤٥]

فإن الفرزدق يسترفده فيقول :

أرى كل حيّ لا يــزال طليعــة عليــه المنايــا، من فروج المخــارم
ومــا أحــدٌ كــان المنايــا وراءه ولـو عـاش أيامـاً طـوالا، بسـالم

وتطارده المنية أيضاً :

مــا للمنيّــة لا تــزال ملحّــة تعــدو عليّ، ومــا أطيق قتــالها
ولـو أن قـومـاً قـاتلـوا الموت قبلنا بشيء، لقــاتلنـا المنيــة عن بشر[١٤٦]

وكأنه يغرف من الفكر الحضاري الكنعاني - الفينيقي الذي يشير إلى محاولة هؤلاء الوقوف في وجه الموت أو (المنية) وقتاله ولكنهم فشلوا، وأقرّوا في النهاية - على لسان الظافر بعل - أنهم عبيد الموت ورهن إشارته، وليس لهم جلد على منازلته[١٤٧].

وقد يذكر حتمية الموت فيقول :

أخـا نجـدة عنـدي أخـوه فُجِعْتُ بـه والمنـايـا جـانيـات حتــوفهـا
فصبراً تميــم، إنما الموت منهــلٌ يصير إليــه صـابـرٌ وجـزوعُ[١٤٨]

أليس هذا ما قاله عنترة، وقد أكّد هذه الحتمية بالتعبير «لا بدّ» :

فـاجبتهـــا إن المنيـــة منهـل لا بـــدّ أن اسقى بكـاس المنهل[١٤٩]

وإذا قال زهير :

ومن هــاب أسبــاب المنـايـا ينلنــه وإن يـرق أسبــاب السماء بسلّم[١٥٠]

فإن الفرزدق يجد نفسه أسير هذا المضمون التراثي تماماً :

ولكـن رأى أنّ الحيـــاة ذميمــة وأن المنــايــا تــرتقي كـلّ سلّم

والفرزدق وإن كـان استقى هذا المضمون من الإسلام، إلا أن التشكيل الفني للأبيات صاغه من تشكيل فني لموروث قديم. تلكم هي الروافد التراثية في المواقف المشابهة تظهر لنا من وراء كل تعبير فني وجـد الفرزدق لـه معـادلاً موضـوعيًّا يحتـوي درجـة انفعـالـه سـاعـة الإنشاء، حتى وإن حاول التعديل في بعض المضمون كما نرى هنا :

ومـا ابنـاي إلاّ مثل من قـد أصـابـه حبـالُ المنايـا مـرّها واشتعـابها[١٥١]

والأصل المعدّل يبدو في قول عبيد بن الأبرص :

وللمــرء أيــام تعــدّ وقـــد رعت حبــال المنــايــا للفتى كـلَّ مـرصـد
فمن لم يمت في اليــوم لا بــدّ انــه سيعلقــه حبل المنيــة في غــد[١٥٢]

ونظرة إلى التشكيلات الفنية التي رسمهـا جرير للبين وغرابه - والبين قـد شغل الفكر

القديم طويلاً ومازال ـ نجد أنها يتجاذبها الواقع والخرافة، ونقصد بالواقع ما كان يعنيه، وهو سفر الأحبة سفراً حقيقياً بحيث كان يرى هؤلاء محملين على الجمال مثلاً، متأهبين للسفر ومغادرة المكان الواقف هو فيه، وهو تشكيل ذو مضمون معتاد يصف موقفاً سلوكيا اجتماعيا لا يخرج عن كونه رحيلاً إلى مكان آخر. ويتمثل ذلك في بعض الصور، نسوق منها الأمثلة التالية:

فـــــــــــردّي جمال البين ثـم تحملي	فما لكِ فيهـم من مقـــــام ولا ليـــــا
كـاد التـذكـر يـوم البين يشعفني	إنّ الحليم بهذا غير معـــــــــذور
نـادى المنـادي ببين الحيّ فـابتكروا	منـا بكـورا فما ارتابـوا ومـا انتظروا
قـد كنت في أثـر الأظعـان ذا طـرب	مـــروّعـــاً مـن حــذار البين محزانـــا
مـا كنـت أول مشتــاق أخي طـــرب	هـاجت لـه غدواتُ البين أحـزانـا[١٥٣]

أما المنطلق الثاني، فقد اعتمد الموروث الشعبي، وتعامل معه وجدانيا ليصور فداحة الفراق وأثره عليه روحيا. والغراب في الموروث يبدو كريهاً مشؤوماً، يقول الجاحظ: «وغراب البين نوعان: أحدهما غربان صغار معروفة بالضعف واللؤم، والآخر إنما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار للنجعة وقع في مرابض بيوتهم ويتلمس ويتقمم فيتشاءمون به ويتطيرون منه، إذ كان لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا، فسموه غراب البين، ثم كرهوا إطلاق ذلك الاسم لـه مخافة الزجر والطيرة. . . ومن أجل تشاؤمهم بالغراب اشتقوا من اسمه الغربة والاغتراب والغريب، وليس في الأرض بارح ولا نطيح ولا قعيد ولا أعضب ولا شيء مما يتشاءمون به إلاّ والغراب عندهم أنكد منه» «فالغراب أكثر من جميع ما يتطير به في باب الشؤم، ألا تراهم كلما ذكروا مما يتطيرون منه شيئاً ذكروا الغراب معه»[١٥٤]. واقتران الغراب بالبين ـ حسب رواية الجاحظ التي تبين سبب تشاؤم العرب به ـ يحمل رؤية سوداوية سلبية يوحيها تحليل الجاحظ، فإذا زدنا عليه زعم شوقي عبد الحكيم أن منبت شخصية البين الرامزة للشرور والكوارث خاصة في مأثورات الشعر الشعبي والحكايات يعود إلى أحد ملوك الشام، واسمه (يابين) تملّك «على الإسرائيليين بعد أن انتصر عليهم في عصر القضاة أو شيوخ القبائل ــ ١٢٩٦ ق. م ـ حيث فتك بهم واستعبدهم، إلى أن قام فيهم حاكم من سبط نفتالي يدعى بارق تمكن من اغتيال البين . . . إلاّ أن مزايا البين أنه كائن خرافي، محترق مذرى في الهواء، إنه ذلك الشر الذي يخالط الشهيق والزفير في المعتقد الجمعي الشعبي، لذا

فهو يمتلك ذرية كاملة تنمو وتتوالد بشكل متوال مثلها مثل أجيال البشر»(١٥٥). قلنا إذا جمعنا بين الزعمين أو الاجتهادين في الرأي نستطيع أن نتبيّن البنية أو التعبير الجمالي من حيث اتكاؤه على قيمة خرافية لعلها وصلت من بين ما وصل من موروث شعبي إلى العرب، علاوة على أن ما نسب من موروث وفكر حضاري إلى بلاد الشام ـ حسب رأي شوقي عبد الحكيم كما أشرنا ـ يرجع في أصله إلى قلب نجد الصحراوية الجبلية، وجنوب الجزيرة في اليمن وتهامة وكذلك الأحساء، تلك المناطق الخصبة التي كانت أساس الفكر السامي العربي كما يقول (W. De. Burgh)، وعليه، تكون (خرافة البين ورمزه الغراب) خرافة عربية خالصة كونها الخيال العربي وسكنت في وجدان هؤلاء منذ أقدم العصور، ومن ثم وصلت إلى شعرائهم، فصدروا عن هذا الفكر بكل واقعيته ووهمه.

ولقد كثر إلحاحهم على ذكر البين وغرابه ـ وهو رمز الشؤم ـ كما كثر تأكيدهم أن البين يفرّق بين الأحبة والأهل، وله سطوة رغم حذرهم منه مثله مثل الموت، ومن ذلك على سبيل المثال ما قاله عنترة:

حــذِرتُ مـن البين المفـرّق بيننـــا ... وقـد كـان ظني لا أفـارقكم جهـدي

وقد يبكيه البين المشتت للشمل، فيقول:

بكيـت مـــن البين المشـتّ وإننـــي ... صبـــور على طعن القنـــا لـــو علمتم

ويربط بين الديار الخالية الخربة وبين الغراب رمز البين:

إذا صـاح الغـــراب بـــه شجـــاني ... وأجـــــرى أدمعي مثـل الـــــلآلي

وفي صورة غريبة يقول:

وعـــــاداني غـــــراب البين حتّـى ... كأني قـــــد قتلـت لـــــه قتيـــــلاً

ألا يـــــا غـــــراب البين في الطيران ... أعـرني جنـاحـاً قـد عـدمت بنـاني

وقد يبكي غرابُ البين من الفراق، مع أنه رمز من رموزه، وهاهي ذي الصورة التي تجمع بين نقيضين:

وينـــدب من فـــرط الجوى فأجبتـــه ... بحسرة قلب دائم الخفقـــــــــــان

ألا يـــا غـــراب البين لـــو كنت صاحبي ... قطعنـــا بـــلاد الله بـــــالـــدوران(١٥٦)

أما غراب البين عند الأعشى فيتجسد في هذه الصورة:

مـــا تعيف اليـــوم في الطير الـــرَّوَحْ ... من غـــراب البين أو تيس بَـــرَحْ (١٥٧)

ويسلّم علقمة بن عبدة بأن الحذر والزجر لن يمنعا من وقوع المصيبة المشؤومة مهما حاول الإنسان :

ومن تعرّض للغربان يزجرها   على سلامته لا بدّ مشؤوم(١٥٨)

وهو تشكيل يبيّن عمق الاعتقاد بسطوة البين وشؤم رمزه (الغراب)، وحتمية وقوع الشر والمحذور منه. فهل كان هذا الاعتقاد هو نفسه عند جرير وصاحبيه؟

يقول الفرزدق :

صدع الفؤادَ غداة بانت ظعنُها   وأشار بالبين المشتّ مشيرُ

ويقول تشكيل جرير :

إن الغراب بما كرهتُ لمولع   بنوى الأحبة دائم التشحاج

ليت الغراب غداة ينعب بالنوى   كان الغراب مقطّع الأوداج

نعب الغراب فقلت: بين عاجل   ما شئت إذ ظعنوا لبين فانعب

أرى طائرا أشفقت من نعبانه   فإن فارقوا غدواً فما شئت فانعب(١٥٩)

ويؤكد الربط بين البين وغرابه وكأنه يقين لا خرافة :

نعب الغراب فقلت: بين عاجل   وجرى به الصُّرَدُ الغداة الأبْمعُ

وفي صورة غريبة يحتار بين جنّ الهوى وطائر البين، وهما اللذان يتهمهما بأنهما السبب لما هو فيه من حزن واضطراب :

أجنُّ الهوى أم طائر البين شفّني   بجُمُد الصفا تنعابه ومحاجلُه(١٦٠)

والصورة المتكررة التي تعاود الشاعر أو المبدع - وبشكل دائم - قد تكون لها «قيمة رمزية، وإن كنا لا نستطيع أن نقدرها حق قدرها لأنها تأتي لتمثل عمق الشعور الذي لا نستطيع أن نسبره». وما يقوله (ت. س. إليوت) هنا لا يبعد عن حقيقة الأمر، إذ إن من الصعب الوصول إلى أعماق المبدع خاصة إذا كان يوظف خرافة مبهمة الأصول باهتة المعالم، وإن كانت تربطه بمواقفه الشعورية، ولا نستطيع في هذه الحالة إلاّ أن نردد مع إليوت أيضاً «أن عقلية ما قبل المنطق مازالت باقية في الرجل المتمدن، ولكنها تغدو سهلة المنال للشاعر فقط أو من خلاله». تلكم هي القضية إذن: تواصل ثقافي وموروث غني بالعمق الخرافي الذي تحتاجه بنية الصور الفنية، موروث لا يستطيع المبدع أن يخرج من محيطه، وقديماً قال ستروس: «إن الأسطورة ـــ أو الخرافة ـــ زاحمت العلم إلى القرن الثامن عشر على

الأقل»[161]. فكيف إذن لا يتمثل من عـاش في العصر الأموي بهذا الموروث الثقافي وهـو أقرب إلى عصر الفطرة والخرافة. وسيبقى المبـدع يغترف من هذا الموروث الخرافي مادام هناك شعر، والموروث - كما قلنـا - هو فكر الأمة الحضاري وثقافتها الأسـاس، وإذن يصدق قول (كارل يونج) «إن تحت اللاشعـور الفردي يكمن اللاشعور الجمعي»[162]، وهما معاً الوعاء الذي يفيض بماضينا الـذي يحوّله الخيال الخلاّق إلى لوحات وتشكيـلات يكون البعد الجمالي فيها مستقلا عن الحقيقة.

ويبـدو أن الفـرزدق والأخطل لم يشغلهما البين ورمـوزه كما شغلت جـريـراً، إذ لم تـرد تشكيلات كثيرة عنـدهما في هذا السيـاق، ومما جاء عنـد الفرزدق قولـه في ابن عاقٍّ لـه كان ينتظر موته وسماع نعيه:

أصــاخ لغـربـــان النعي، وإنّـــه ... لأزور عن بعض المقالـة جانبـه[163]

وأما الأخطل فيجعل الشؤم مضاعفاً لتطيره بعبور الظباء عن يساره منذرة - هي والغربان - بالتشتت واستحالة الوصال، يقول:

وقـد صـاح غـربـان ببين وقـد جـرت ... ظبـاء بصرم العــامـريّـة بُـرَّحُ[164]

ويسوقنـا هذا إلى الكلام عما ورد عند هـؤلاء الثلاثة عن زجر الطير والبـوارح والسوانح، والأيامن والأشائم والنحس والسعد. ولقد كان من عادة القوم في الجاهلية أنه إذا ولد للرجل ذكر خـرج يتعرض لزجـر الطير والفأل - كما يقول الجاحظ - تطيرا، وأصل «التطير إنما كان من جهة الطير إذا مـرّ بارحاً وسانحـاً أو رآه يتفلّى وينتتف حتى صاروا إذا عاينـوا الأعور من الناس أو البهائم أو الأعضب أو الأبتر زجروا عند ذلك وتطيروا عندها، كما تطيروا من الطير إذا رأوها على تلك الحال، فكـان زجر الطير هو الأصل، ومنه اشتقـوا التطير، ثم استعملوا ذلك في كـل شيء»[165]. ويذكـر المسعودي نقـلاً عن أبي عبيدة «أن السـانح مرجـوّ عند العرب، والبارح هو المخوف». وكـان الزجر لبني أسد[166]. والزجر - كما يعـرفه الألوسي - هو «الاستدلال بأصوات الحيوانات وحركاتها وسائر أحوالها على الحوادث واستعلام ما غاب عنهم». ويقـول ابن خلـدون: «وأما الـزجـر فهو مـا يحدث من بعض النـاس من التكلم بالغيب عنـد سنوح طـائر أو حيوان. والفكر فيـه بعد مغيبه، وهـي قوة النفس تبعث على الحرص والفكـر فيما زجر فيـه من مـرئي أو مسموع، وتكـون قوة المخيلـة قـوية فيبعثهـا في البحث، مستعينـاً بما رآه أو سمعه فيـؤديه ذلـك إلى إدراك ما، كما تفعلـه القوة المتخيلـة في النـوم». وفي النهايـة لابن الأثير: «الزجـر للطير هـو التيمّن والتشاؤم بها والتفـاؤل بطيرانها

كالسانح والبارح وهو نوع من الكهانة والعيافة[١٦٧].

وبعدُ، فكيف استرفد هؤلاء ذلك الموروث الخرافي؟ بقراءة بعض ما جاء في الشعر الجاهلي من تشكيلات نلاحظ أنهم ربطوا بين الطير والشؤم والنحس والسعد، سواء أزجروه أم لم يزجروه، فعامر بن الطفيل يقول:

إذا يممن خيـــلاً مسرعـــــات   جرى بنحـوس طيرهم الغـراب[١٦٨]

والغراب - دائماً - رمز للشؤم والنحس على حد سواء، ويهجو الأعشى عمير بن عبد الله ابن المنذر فيقول قولة عامر:

ونحن فككنـا سيـديْكم فـأُرسـلا   مـن الموت لما أسلما شرّ مُسْلَـم
تـلافـاهما بشر من الموت بعـدمـا   جـرت لهما طير النحـوس باشام[١٦٩]

ويعين عبيد بن الأبرص نوع الطير من خلال صوتها فيقول:

ولقـد شببنـا بـالجفـار لـدارم   نـاراً بها طير الأشـائم تنعب[١٧٠]

أما الخنساء فتجمع بين السانح والبارح في رثاء صخر:

جـرى لي طير في حِمامٍ حـذرتُـه   عليك ابنَ عمـرو مـن سنيح وبـارح
فلم ينجِ صخراً مـا حَذرت وغـالـه   مـواقع غـادٍ للمنـون ورائح[١٧١]

ويجمع عنترة بين النحس والسعد - ويربطهما بالسنيح والبارح في بعض التشكيلات - فيقول:

ولا عـاش إلاّ من يصـاحب فتيـة   غطـاريف لا يعنيهم النحس والسعـد[١٧٢]

والشاعر هنا يشير إلى خروج بعض العرب على هذا الاعتقاد، أو يبين عدم اهتمام بعضهم به، ولعل ما قاله عوف بن عطية قريب منه:

نـؤم البـلاد، لحبّ اللقـاء   ولا نتّقي طـائراً حيث طـارا
سنيحـاً ولا جـاريـاً بـارحـاً   على كل حـالٍ نـلاقي اليسـارا

أما زهير فيتفاءل ويخاطب الطير قائلاً:

جـرت سُنُحـاً فقلت لها اجيري   نـوًى مشمولـة فمتى اللقـاء[١٧٣]

وأهل نجد يتيمنون بالسانح ويتشاءمون بالبارح، والسانح عندهم ما أتى عن اليسار، والبارح ما أتى عن اليمين يخالف فيها بعضهم بعضاً كما يقول الضبي.

تلك المشكلات التي وعاها جرير والفرزدق والأخطل فاسترفدوها وربطوها ببعض مواقفهم وتجاربهم الإنسانية، لتحمل شحنات انفعالية تتراوح بين التشاؤم والتفاؤل، وهاهو ذا جرير يتقدم صاحبيه فيخاطبنا قائلاً:

لما تــوجّــه بــالجنــود وأدْربــوا لاقى الأيـــامن يتّبعـن الأسعــدا

وهو حين يمدح معاوية بن هشام بن عبد الملك هنا يختار الجانب المتفائل الجامع بين اليمن والسعد، وهو كذلك متفائل سعيد حين يخاطب خليليْه طالباً منهما الإقامة:

أقيما فإن اليــوم يـــوم جــرت لنــا أيــامن طير لا نحــوس ولا عسر(١٧٤)

ويكرر الفكرة أو الوهم فيقول، وكأنه يريد تأكيده:

أرى الطير بـالحجّـاج تجري أيـامنـا لكم يـــا أمير المؤمنين وأسعُـــدا

وفي صورة تبوح بالزجر علانية يقول:

فاصبحن يــزجــرن الأيـامـن أسعـدا وقـد كنّ لا يـزجــرن بـالأمس أسعـدا
أعــائفنـــا مـــاذا تعيف وقــد مضت بـــوارحُ قُـــدّام المطيّ وسُنَّح(١٧٥)

ويشارك الأخطل في صور قليلة، منها صورته التي تشير إلى الفأل والخير:

إليـك، أمير المؤمنين، رحلتهـــــــا على الطـائر الميمـون والمنـزل الـرحب

ثم يجمع بين السنيح والبارح:

تمرّ بها الأيـدي، سنيحـاً وبــارحـاً وتــوضع بــاللّهُـمَّ حيٌّ وتُحْمَلُ(١٧٦)

وهي صورة غـريبة استخدم فيهـا موروثاً محدداً يتناول خـرافة التفاؤل والتشـاؤم بالطير، ليرسم صـورة الأيدي التي كـانت تتناول الخمر اليبسـانية من كـل جهة، وكيف أنهم كـانوا يـذكرون اسم الله عليهـا تعظيماً لها كلما رفعوهـا أو وضعوهـا وتلك عادة نصرانية نابعـة من اعتقاد لدى هؤلاء. وقد يلفتنا هذا إلى أن المبـدع - حين ينشئ بناءه الفني الخاص - يغرف مما عنده من مفردات ثقافية لتكون لَبِنَاتٍ تعـدل الإحساس الذي ينتابه في لحظة الرضا أو الحزن أو النشوة وهكـذا. وفي هذه الحالة يؤدي الخيـال دوراً رئيساً في الاستفادة من هـذه المفردات بحيث تدخل ضمن البنـاء الفني قويـة مستساغة لائقـة تكوّن مع بقية المفـردات التعبيرية وحدة متناسقة تحمل قيمة شعورية مقنعة يرضاها الذوق.

ودرجة الانفعال عند الفرزدق تتبدى في تشكيلاته المتفائلة والمتشائمة، ومنها نختار قوله الحامل مشاعر الحزن حين رثى وكيع بن أبي سود:

أصبيت تميـم يـــوم خلّى مكـــانـــه ومــرّت لهم بـــالنحس طير بـــوارح

وحين يصور مشاعر الخوف من وعيد زياد بن حرب، يسترفد مفردات الشؤم، فيقول :

فإلّا تـداركني من الله نعمـة ومن آل حـرب، ألـق طير الأشـائم

وقد كرّرها في أكثر من صورة، ومنها صورة هجائه باهلة وبني عامر بن صعصعة وجريراً، يقول :

نفحت لقيس نفحـة لم تـدعْ لها انوفا، ومرّت طيرها بالأشائم[177]

ويلاحظ أن استخدامه هذه الجزئية من الموروث قد أتى في حالات ثلاث : الرثاء، والخوف من الوعيد، والهجاء، وكلها جوانب سلبية تتعادل مع شؤم الطير، فإذا كان الرضا فإن الجانب الإيجابي من هذه الجزئية الخرافية هو الذي يطغى، ومن أمثلة تشكيلاته في ذلك قوله، وقد مدح به نصر بن سيّار :

والقـائل الفـاعل الميمـون طـائره والمانع الضيم أن يـدنـو إلى الجار[178]

وفي مديحه هشام بن عبد الملك يقول :

إلى خير أهل الأرض مـن يستغث بـه يكن مثل مـن مـرّت لـه طير اسعـد

وفي المدح أيضاً :

تنظّـرتُ نصراً أن يجيء، و إن يجئ فإني كمـن مـرّ بـالسعـد طـائره

ألم تـر مـن يختـار نصراً جـرت بـه بسعد السعود الخير بـالخير طائره[179]

وكلها في المدح، وهي حالة تستدعي طير اليمن، وفي حالتي السلب والإيجاب تـرجم الشاعر أحاسيسه ومشاعره إلى مواقف وآراء و إن كانت تعتمد الرؤية الخرافية .

ولا ينفصل التفاؤل والتشاؤم بالنجوم عما سبق من خرافة، لا سيما وأن العرب كانوا أكثر استعمالاً لأحكام النجوم وتصديقاً لها وتعويلاً عليها . وقد أحاطوها بهالة من التقديس في الجاهلية ونسبوا إليها حيوية وفاعلية عجيبة تتدخل في أمور حياتهم وسلوكياتهم أحياناً، ومن هنا كان طالع النحس وطالع السعد، وكان التفاؤل والتشاؤم . ومن الجدير بالذكر أن الإيمان بفاعلية النجوم من حيث سعدها ونحسها كان منتشراً بين عرب بابل أيضاً وفي مصر القديمة، ففي بابل ـ مثلاً ـ اهتم الكهنة والسحرة بدراسة الكواكب والنجوم لاعتقادهم الجازم في تأثيرها على حياة البشر، وكانوا ينسبون إليها أموراً كثيرة وفاعلية مهمة .

وعودة إلى شعرائنا الثلاثة يتراءى لنا الأخطل رابطاً بين زجر الطير ومنزل من منازل القمر له طالع النحس عندهم :

فهلّا زجرت الطير، ليلة جئته ... بضيقة بين النجم والدبران
شفى النفس قتلَى من سليم وعامر ... بيوم، بدت فيه نحوس الكواكب

وحين يخاطب القيسيين ويظهر الشماتة بهم للشقاق الذي ألمّ بهم، يجعل ولادة بني تميم تحت نجم النحس:

فإن يك كوكب الصُّمَعَاء نحساً ... به وُلِدَت وبالقمر المحاق(١٨٠)

وأما الفرزدق فيجمع بين سعد الشمس والقمر حين يمدح عمر بن هبيرة الفزاري:

لقد علمتُ وعلم المرء أصدقه ... مَنْ عنده بالذي قد قاله الخبر
أن ليس يجزئ أمر المشرقين معاً ... بعد ابن يوسف إلاّ حيَّةٌ ذكر
بل سوف يكفيكَها بازٍ تغلّبها ... له التقت بالسعود الشمس والقمر

وفي صورة ثانية يقول:

أبوه ابن أوتاد الخلافة، والذي ... به لقريش كان تجري سعودها(١٨١)

أما نجوم النحس فقد اقترنت بهزيمة العدو، كما في هاتين الصورتين:

إذا سلّ السيوفَ بنو لجيم ... فليس لهنّ حين يقعن واق
لقوا مَنْ سار من هجر إليهم ... بنحس النجم والقمر المحاق
فظلّ على همدان يوم أتاهم ... بنحس نحوس، ظهرُه واصائله(١٨٢)

ذلك النحس الطويل الأمد المرتبط بالنجوم عند الفرزدق لم يشغل بال جرير كثيراً، بل استرفد هذه الجزئية بإيجابية رسمها على هذا النحو:

وإذا نزلتِ من البلاد بمنزل ... وُقِيَ النحوس واسقي الأمطار(١٨٣)

وتنسحب الإيجابية على مدحه مسلمة بن هشام بن عبد الملك:

ارضيتَنا وخُلقْتَ نوراً عالياً ... بالسعد بين أهلّةٍ ونجوم

أما الوجه السلبي لهذه الجزئية فجاء خلال تشكيله الذي يهجو فيه الفرزدق:

فما أحصنتْه بالسعود لمالك ... ولا ولدته أمه ليلة البدر(١٨٤)

والتشكيلات ــ على اختلافها ــ تشير إلى خرافات متأصلة في الفكر والوجدان الجمعي والفردي، تلك الخرافات التي تجسّد المتخيَّل أو المتوهَّم في صور تدخل في روع المرء أن هذا المتوهّم حقيقة وواقع، والفنان يعي الموضوعات والأشياء على هذا الأساس، فيصدر عن لوحات فنية هي ترجمة عقلية «للمفهومات التي تركّز عليها الخرافات كمعطى حضاري كان وينبغي أن يظل كائناً ما ظلت الحياة»(١٨٥).

ومادام الخيال تشكيلاً معرفيا يتطلبه الإبداع، فإن اللوحات الفنية التي رسمها شعراؤنا الثلاثة لوّنها هذا الخيال حسب فلسفتهم وثقافتهم وخبرتهم واستعدادهم النفسي، وكل ذلك عناصر مهمة تكمن وتختفي وراء كل تعبير فني. والتشكيلات الخرافية التي أبدعها هؤلاء في بعض المتوهّمات تناولت (الغول) كواقع حقيقي، وهي رؤية لا تختلف عن الرؤية الجاهلية في شيء، فقد كان هؤلاء ـ جاهليا ـ يعتقدون أن الغول كائن حقيقي يتمتع بقوى خارقة ولا يدوم على حال، كما يتوهم كعب بن زهير الصحابي المخضرم :

فما تدوم على حال تكون بها كما تلوّن في أثوابها الغول

ويشير هذا التشكيل إلى تمكّن هذه الخرافة من الوجدان العربي في العصر الأموي القريب من الجاهلية، ولعلها مازالت في لاوعي كثير من الناس إلى يومنا هذا، ومازلنا نطالع بين وقت وآخر في الجرائد والصحف اليومية أخباراً تحكي رؤية بعضهم الغول وهي تأكل أو تخطف الأجساد التي تدفن حديثاً.

ويعرّف عبد الحميد يونس الغول فيقول: «الغولة جنّيّة في أساطير الجاهلية، ويطلق على الذكر اسم قطرب. والغولة من أكلة لحوم البشر، وغالباً ما تظهر للناس في الصحراء وتتهتّك لهم» ولتهتكها المزعوم طالبها تأبّط شراً بُضعَها كما سيأتي معنا.

ويذكر المسعودي عن بعض الفلاسفة أن الغول حيوان شاذ من جنس الحيوان مشوّه لم تحكمه الطبيعة، وأنه لما خرج منفرداً في نفسه وهيئته توحّش من مسكنه فطلب القفار. وكانوا يزعمون أن الغيلان توقد بالليل النيران للعبث واختلال السابلة، كما كانت تتراءى لهم في الخلوات، فيتوهمون أنها إنسان فيتبعونها فيتيهون عن الطريق. ومن الطريف ما ذكره جماعة من الصحابة عن عمر بن الخطاب أنه شاهد الغول في بعض أسفاره قبل الإسلام، كما يروي غيره أن بعضهم تزوج الغول وأولدها البنين ومكثت عنده دهراً فكانت تقول له: إذا لاح البرق من جهة بلادي فاستره عني فإني إن لم تستره تركتُ ولدك عليك وطرتُ إلى بلاد القوم، وقد حصل ذلك حين غفل عنها، ولا ندري ما العلاقة بين رؤية البرق والغول، ولكنها الخرافة تأبى إلاّ مداعبة الوجدان والخيال، ولقد ورد على لسان تأبط شرا قوله :

فأصبحت والغول لي جارة فيا جارتي أنتِ ما أهولا

وطالبتها بضعها فالتوت بوجه تغوّل فاستغولا

فمن كان يسأل عن جارتي فإنّ لها باللّوى منزلا[١٨٦]

ويتوهم عمرو بن معد يكرب أنه لقي الغول هذه فقال :

باني قــــد لقيتُ الغــــــول تهوي   بسُهْبٍ كــالصحيفــة صحصحــان

ويجعلها عنترة ذكراً فيقول :

والغــــول بين يــــديّ يخفى تـــارةً   ويعــود يظهــر مثـل ضـوء المشعل

بنــــواظـــر زرق ووجـــه أســـودٍ   واظـــافـــر يشبهـن حـــدّ المنجل

وقد ضربـوا بجنّ (ذي سهاو) المثل، وكذلك بغـول (الربضات)، مما يؤكـد تأصل هذا الوهم في نفوسهم، ومازال هذا الوهم القديم الحديث يداعب خيال العامّة.

ويعي الأخطل هذه الخرافـة وعي الجاهليين، والوعي انعكاس للبيئة كما أن اللغـة ناقلة لهذا الانعكـاس، وعليـه فـإن اللغـة لا تنقل إلاّ مـا أصبح في نطــاق الـوعي. والأخطل ـ كصاحبيه ـ يعوّل في فنّه على هذا الـوعي فيرى الغول حقيقة وواقعاً، فيقول في صورة تصف هماما بن مطرّف التغلبي :

فلــــو كــــان همّام مــن الجنّ، اصبحت   سجــــوداً لـــه جــنّ البـــلاد وغــولها

وهـو في هذا الـوعي يبتـدع المعاني، ويـؤكـد هذا الـوهم بجعلـه الغول والجن سجـوداً لممدوحه، ثم حين يصف صاحبته يقرن بين الجن والغول من جديد فيقول :

واقسم مــــا تنــــــاك، إلاّ تخيلـت   على عــاشق جنّــانُ ارض وغــولُ(١٨٧)

ومادامت الغـول معروفة بـالتلوّن، وحبيبته ـ بشكل أو بآخر ـ تبدل أحوالها كـالغول، وإذن، فإن تشكيله الآتي يضم هذه القيمة الخرافية، ويقول فيه :

وتغــــوّلت لتروعنـــا جنّيّــــــة   والغـــــانيــــات يــــرينك الأهـــوالا

وكنّ على أحيـــــالهنّ يَصِــــدْنَنِـي   وهنّ بــلايــا لـلــرجــال وغــولُ(١٨٨)

والتشكيل الأخير يشير إلى حيل الغـواني، والحيل تـوحي بـالتلون والتبـدّل وهما صفتـان تلزمان الغول في كل الأحوال عنده كما هي عند الفرزدق أيضاً، يقول في زوجه نوار:

ومــــا خفتُهــا إن انكحتني واشهــدت   على نفسهـــــا لي ان تَبَجُّس غـــــولها

ويذكر الغول كحقيقة حسب توهمه، فيقول هاجيا :

وقـد شــاب صدغــاك اللئيمان عــاتبًــا   علينــا، وفينـــا أمُك الغـول تَمْزَعُ(١٨٩)

وحيث إن الزمان لا يبقى على حـال، والدهر ـ كما يزعمون ـ يغتال المرء، لأنه كما يقول امرؤ القيس «غول ختـور العهـد يلتقم الـرجالا»، لـذا، فقـد صـدرت عن الفرزدق هـذه التشكيلات، وهي موزعة بين المدح والرثاء والوصف، ويقول فيها :

سما بيديه للمعالي، فنالها   وغالت رجالاً دون ذاك الغوائل
سانعي ابن ليلى للذي راح بعده   يرجّي القِرى غوله عنها وأسرعت النقْل(١٩٠)

وتشكيلات جرير في هذه الخرافة تغرف من الموروث نفسه، فيذكر الغول حين يهجو الفرزدق ويقول:

خرجتَ من العراق وانت رجسٌ   تَلَبُّسُ في الظلام ثياب غول

ويصف أخت العباس بن يزيد الكندي ويشبهها بالغول قبحاً، ويرميها بالفجور فيقول:

فابصرَ حين أصبح وهو يردى   سوادَ الغول نفَرت الركاب(١٩١)

وفي تشكيل آخر يهجو فيه الأخطل:

قصُرت يداك عن الفعال وطالما   غالت أباك عن المكارم غول

وكما تتلون غواني الفرزدق تتلون غواني جرير:

فيوماً يجارين الهوى غير ماصبًا   ويوماً ترى منهن غولاً تغوّل

وفي آخر يستخدم الفعل (غال) في صورة غريبة يصف فيها ضوءا قد خفت:

تظرنا نار جعدة هل نراها   أبُعْدٌ غال ضوءكِ أم همود(١٩٢)

ويطلع علينا الأخطل بألوان أخرى استرفدها من هذه الخرافة (الوهم) فيصف سرعة ناقته كيف أنها تقطع الأرض البعيدة وتغول المسافات النائية، والجو ـ على كل حال ـ صحراوي يتماشى مع وجود الغول، يقول:

جُماليَة غولُ النَّجاء، كانها   بنيّة عقْر، أو قريعُ هجانِ

ثم يصفها بالشدة وكأنها جمل يلتهم المسافات:

على مذكّرةٍ ترمي الفروج بها   غولُ النجاء، إذا ما استعجل العَنَقُ(١٩٣)

ودائماً تقترن ـ عندهم ـ المادة (غ ـ و ـ ل) بالهلاك، سواء أكانت غولاً كائناً حقيقيا حسب زعمهم، أم صحراء مهلكة أم دخلت في تشكيل يصف ناقة شديدة، وفي الثانية يقول الأخطل:

ومهمهٍ طامسٍ تُخشى غوائله   قطعتُه بكلوء العين مِسهار

وفي تشكيل آخر يصفها نائية يغتال الناس فيها:

بكل بعيد الغول، لا يهتدى له   لعرفانِ أعلام، وما فيه منهل
إلى ابن أسيد خالدٍ أرقلت بنا   مسانيف، تعروري فلاةً تغوّل

ثم يسترفد منها معنى الاغتيال، ومادام غدرا، فإنه يوافق صفة الغول في المضمون الخرافي:

تـــواكلني بنـــو العـــلّات منكم   وغـالت مـالكـاً ويـزيـد غـولُ

وهذا قريب من مضمون بشامة بن الغدير:

ولا تقعـــــدوا وبكـم مِنَّـــــةٌ   كفى بـالحوادث للمـرء غـولا[١٩٤]

والعرب تفرّق بين الغول والسّعلاة، وقد أورد المسعودي ما ذكره المصنفون لكتب البدو، كوهب بن منبه وابن إسحاق من خبر الغيلان بأنها من بيضة الجان، والسعالي من بيضة أخرى أيضاً[١٩٥]. ومن هنا نستطيع تعليل اقتران ذكر الغيلان بالجنّ في بعض التشكيلات الفنية التي مرّت بنا عند شعرائنا الثلاثة، وهي تشكيلات تعي هذا الموروث وعياً تاماً، وتدركه، إدراكاً لا ينفصل عن عملية التشكيل كما رأينا.

ويذكر الألوسي ـ نقلاً عن الدميري والسهيلي ـ أن السعلاة ما يتراءى للناس بالنهار، والغول ما يتراءى لهم بالليل، وأكثر ما توجد السعلاة في الغياض، وهي إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفأر، وربما اصطادها الذئب بالليل فأكلها، وإذا افترسها ترفع صوتها وتقول: أدركوني. والسعلاة كما يدّعون ساحرةُ الجن وهي أخبث الغيلان في تفسير الدميري للكلمة[١٩٦].

ويعلل الجاحظ توهّم العرب في هذه من الموروث والفكر الحضاري فيقول: «كان أبو إسحاق يقول في الذي تذكر الأعراب من عزيف الجان وتغوّل الغيلان: أصل هذا الأمر وابتداؤه أن القوم لما نزلوا ببلاد الوحش عملت فيهم الوحشة، ومن انفرد وطال مقامه في البلاد والخلاء والبعد عن الإنس استوحش، ولا سيما مع قلة الاشتغال والمذاكرين، والوحدة لا تقطع أيامهم إلاّ بالمنى والتفكير، والفكر ربما كان من أسباب الوسوسة... وإذا استوحش الإنسان مثل له الشيء الصغير في صورة الكبير... ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعراً تناشدوه وأحاديث توارثوها... فعند ذلك يقول أحدهم: رأيت الغيلان، وكلّمت السعلاة، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: قتلتُها، ثم يتجاوز إلى أن يقول: رافقتها، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: تزوجتُها». ومن هذا النتاج المشترك وهذا الخلق المركب الذي توهموه كان بنو السعلاة من بني عمرو بن يربوع، وبلقيس ملكة سبأ. وأنشدوا في تأكيد الفكرة القائلة بأن هناك أولاد سعلاة فعلاً هذه الأبيات:

أقـــول جمع مـن بــــوان ووتــــد وحسن أن كلفتنـي مـــا لم أجــــد
مـــا لم تقـل جيّ بابـــان أو احــد أو ولـد السعـلاة أو جـرو الأسـد[١٩٧]

وقد وصف عبيد بن الأبرص خيله وقد شبهها بالسعلاة فقال :

نحن قــدنـــا من أهـــاضيب الملا الخيل في الأرسـان أمثـال السعـالي[١٩٨]

وكذلك دريد :

على جـــردٍ كـأمثـــال السعـــالي وَرَجْـلٍ مثل أُهْمِيَـــــةِ الكثيـب[١٩٩]

ومن وصف الخيل بأنها جرد ـ وهي القصيرة الشعر ـ نفهم أن السعالي تتصف بـالصفة نفسها، فإذا أضفنا وصفَ عنترة :

ناتي الصريـخ على جيـــاد ضمـــرٍ خمص البطـــون كـأنهن سعـــالي

وقوله :

أتـــونـــا في الظـــلام على جيـــاد مضمّـرة الخـواصر كـالسعــالي[٢٠٠]

ووصف لبيد :

لِبَيْـكِ على النعمان شرب وقينـــــة ومختبطــات كـــالسعـــالي أرامل

ووصف امرئ القيس :

ايقتلني والمشرفي مضـــــاجعي ومسنـونـة زرق كانيـاب اغـوال[٢٠١]

و إذا عرفنا أيضاً أن تشبيه لبيد الأرامل بالسعالي لتشعُّثهن، نجد بعد كل هذا أن السعالي تتصف بما يلي : قصيرة الشعر ضامرة الخواصر شعْث خمص البطون ذات أنياب زرق، وهي صفات محسوسة توهم بوجود كائن حقيقي بهذه الصفات، وتأسيساً على ذلك، نتساءل : هل عالج شعراؤنا الثلاثة هذه الخرافة المتوهّمة انطلاقاً من هذا التصور الجاهلي؟ إن تشكيل الفرزدق هنا لا يختلف، والسعلاة عنده تحمل الصفات نفسها، ودعنا نقرأ قوله :

تـوثُّب بـالفـرســان خُـوصــاً كانَّها سعـالٍ، طـواهـا غـــزوهم فهي شُـزَّبُ
إنـــا لَنَنْـــزل ثغـــر كل مخوفـــة بـــالمُقْـرَبـــات كانهن سعـــالي[٢٠٢]

وجرير يذكرها مرة واحدة دون تفصيل أو تحديد صفات :

هما الحيّـــان إن فـــزعـــا يطيرا إلى جـــرد كـأمثـــال السعـــالي[٢٠٣]

ومن الطريف ما أورده الدكتور أحمد داود في «الغول»، وذلك حين تعرّض لتحليل بعض الأسماء البابلية القديمة، معتمداً في ذلك على أصل الكلمة في اللّهجات العربية القديمة،

يقول: «ليست أرشكيجال شقيقة إنانا، وسيدة العالم السفلي سوى تركيب للكلمات: (عرش ـ جي ـ جل)، وتعني عرش سيدة الأرض الجليلة (الغولة)، إن كلمة (الوجل) مؤلفة من (لو) بمعنى الرجل، وقد احتفظ بها الوطن العربي السوري كله في اللغة اليومية الدارجة حتى اليوم. . . و(جل) أو (غل) وتعني: الجليل، العظيم، الكبير، الضخم، المارد، ومنها كلمات: جلّ، جليل، جلل، ومنها جاءت كلمة (غول) في الحكايات العربية القديمة، وهذه اللفظة تتكرر عند العرب العموريين كثيراً سواء في سومر ـ العراق، أو في منطقة الساحل الغربي»[٢٠٤]. ولعلنا نستطيع الزعم بأنه مادامت (جل أو غل) تعني العظيم أو الجليل أو المارد، فإن صفات الغول ـ كما وردت في الموروث الشعبي، والتي تحمل صفات التلون والمخاتلة والشدة والهلاك وتضليل السابلة ـ تلتقي مع العظمة أو الجلال بالسطوة والهيبة والرهبة، لأن هذه كلها ظلالاً توحي بالخوف، وانطباعاً يفضي إلى الخشية والرهبة، ومن هنا جاء تصورهم الغول، ذلك الكائن الخرافي الرهيب.

ونخلص من كل ذلك إلى أن (الغول ـ الوهم) في التصور العربي القديم له أصل لغوي حقيقي، تغيّرت دلالته مع الزمن، وقديماً قال ماكس مولر (١٨٢٣/ ١٩٠٠م): «إن مرور الزمن ينتج بالضرورة اضطراباً في الأفكار يؤدي إلى نسيان المعنى الأصلي للكلمات فيؤدي إلى اعتلال اللغة، ويترتب على ذلك حدوث تصورات خيالية للظواهر الطبيعية أي الأساطير» وهذا التطور في معاني الكلمات اعتبره عوامل مساعدة في تكوين الأساطير[٢٠٥]. فإذا تأملنا ما جاء من موروث شعبي في بقية التشكيلات الفنية لهؤلاء الثلاثة، نجد شرائح تتكلم عن الجن ووبار، ووبار ـ كما يقول أبو الفوز محمد أمين البغدادي المعروف بالسويدي ـ هم بطن من أميم من العرب العاربة[٢٠٦]. ويذكر الأخباريون أن عرب وبار نزلوا في أرض الجن، وفي رواية المسعودي أن الجن كانت تسكن في ديار وبار، وقد حمتها من كل من أرادها وقصد إليها من الإنس بحثّ التراب في وجهه وإثارة الزوابع وربما خبلته الجن، ويزعم العرب أنه ليس في هذه الأرض اليوم أحد إلا الجن والإبل الوحشية التي ضربت فيها فحولُ الجن كما يزعمون. وقد كانت العرب في الجاهلية تقول: إن من الجن من هو على صورة نصف الإنسان، وإنه كان يظهر لها في أسفارها وحين خلواتها، وتسمية شِقا. وينسبون إلى الجن بعض السلوكيات منها قتلهم من لا ينتهي عن أمر ترفضه وقد نهته عنه، ومن ذلك قتلهم مرداساً السلمي وعلقمة بن صفوان بن أمية بن محرب الكناني[٢٠٧].

وينقل الجاحظ زَعْمَ العرب أن الله تعالى «حين أهلك الأمة التي كانت تسمى (وبار) كما

أهلك طسما وجديسا وعملاقا وثمودا وعادا ـ لما كان من بغيهم في الأرض ـ أن الجن سكنت في منازلهم، كما يزعمون أن التناكح قد يقع بين الجن والإنس، ويزعمون كذلك أن الجنّية إذا تعرضت وتلونت وعبثت فهي شيطانة ثم غول»، وقد جاءت الإشارة إلى هلاك وبار في قول الأعشى :

ومـــــرُ حَـــــدٌ على وبَـــــار فهلكت جهـــــرة وبـــــارُ[٢٠٨]

ولقد صدر عن هذا التصور كثير من شعراء الجاهلية، ومنهم عنترة إذ يقول :

والجنّ تَفْـرَق حـول غـابـات الفـلا بهماهـم ودمـــــادم لم نغفـل[٢٠٩]

ولبيد يشبه أهل مجلس بالجن، وينعتهم بغلظة الأعناق :

ومقـــامــة غلب الـــرقـــاب كانهم جنٌ لـــدى طـــرف الحصير قيـــام

وفي صورة أخرى يشبّه القيان بالجن :

يُـروي قَـوامِح قبـل الليل صـادقـة اشبـاه جنّ عليهـا الـريط والأُزُرُ[٢١٠]

ولقد جمع عميرة بن جعل بين الجن والغول بقوله :

قليـلاً تبغّيهـا الفحـولــةَ غيــرَه إذا استسعلت جنّــانُ ارض وغـولها[٢١١]

أما شعراؤنا ـ جرير والأخطل والفرزدق ـ فقد شكّلوا أكثر من صورة فنية كان الجن فيها من أهم عناصر تكوينها. ومن المفيد أن نذكر قبلها لوحة الفرزدق التي رسم فيهـا كيفية ضـلال المرء في ديار وبـار مسكن الجن كما يـزعمون، بعـد أن وجـد في الخبر معادلاً لموقفه النفسي، يقول :

ولقــد ضللتَ أبـــاك تطلب دارمـــاً كضـــلال ملتمس طـــريق وبـــار
لا يهتــدي أبــداً، ولــو نعتـت لــه بسبيـل واردةٍ ولا إصـــــدار[٢١٢]

أما الجن فقـد ورد ذكرُهم حـاملاً عـدة مضامين منهـا لعبهم ومرحهم في الفلـوات، ثم عـزفهم وأصـواتهم وعيـونهم ونبـالهم وغير ذلك، ومـن صـور الأخطل تشكيل يصف فيـه صيادين كالجن يتربصون بثور فيقول :

آنسن صـــوت قنيـص، إذ احسّ بهم كـــالجنّ، يهفـــون من جَـــرْمٍ وانمار

وفي آخر يصف ملاعب الجن :

مـــــلاعب جنّـــــان كانّ تـــرابها إذا اطـــردت فيـــه الريـــاح مُغَـــرْبَلُ

وفي صورة ثالثة كان في قفر ـ كضيف الجن ـ وقد أسقمه الحب :

وبتنـــا كـانّـــا ضيف جـنّ بليلـــة يعـود بها القلب السقيم صبـابتـه[٢١٣]

والصور هنا تعطي الجن صفات أقرب إلى صفات الإنسان وسلوكياته، ويعود ذلك إلى تصور معين يجمع عليه كثير من هؤلاء المبدعين الذين يمثلون نبض وثقافة الأمة، وهاهو ذا الفرزدق يؤكد هذا التصور، فيجعل للجن كلاباً:

وهــرّت كــلابُ الجنّ مني وبصبصت ... بــآذانها من ضفـم ضرغــامـةٍ وَرْدِ

وهؤلاء عيون أيضاً:

كـوى الـداءَ بــالمكـواة حتى جـلا بها ... عن القلب عينـي كل جنّ وخــابل(٢١٤)

ومن أطرف تصوراته أن الجن تتقي عقوبـة الحاكم كما هي الحال عند الإنس أيضـاً، وللحجّاج سطوة أجبرت الجنّ على الانصياع، يقول:

ومن يـامن الحجّــــاج؟ والجنّ تتقي ... عقــوبتــه، إلاّ ضعيفٌ عــزائمــه

وتدين أيضاً لقوم الشاعر:

لنــا الجنّ قــد دانت، وكل قبيلــة ... يـدين مصلّـوهـا لنا، وكَفُورُهـا(٢١٥)

ثم يرصد صوت الجن فيقول:

ولم يــدّلج ليــلاً بهنّ مُعَــزّبٌ ... شقيّ ولم يسمعن صــوت العــوازف(٢١٦)

أما جرير، فأكثر ما كان يشغله نبال الجن، وقد رصدها في عدة لوحات فنية نختار منها قوله الذي يصف فيه سطوة النساء على قلوب الرجال:

تصيَّــــدْن القلــــوب بنبل جــنّ ... ونــــرمي بعضهنّ فــــلا نصيـــد

ويــــرمين القلــــوب بنبل جــنّ ... فقـــد اقصـــدن قلبك إذ رمينـــا

فإذا كـانت المرأة تصيد قلبه وترميه بنبـالها، فإن أنس الجنّ بها لا بدّ واقع، لأنها ـ مثل هؤلاء ـ تستخدم النبال:

فإن يــر سلمى الجنُّ يستأنســوا بها ... وإن يــر سلمى راهب الطـور ينـزل(٢١٧)

ويذكرنا هـذا بالرقى والتمائم، وقـد وردت أكثر صـورها عند الفـرزدق، ثم يليه جـرير فالأخطل، ومن تشكيلات الأخير قوله:

ولاقى ابـن الحبــاب لنــا حُـــمَيّا ... كفتــه كلّ راقيـــة وحــــاز(٢١٨)

وقريب منه صورة الفرزدق:

فلستُ ولــو شقّت حيــازيم نفسِهــا ... من الـوجـد بعـد ابني نــوار، بـلائم

على حَــزّن بعــد اللــذين تتــابعــا ... لها، والمنـايـا قــاطعـاتُ التمائم(٢١٩)

وجرير يرى أن التمائم لم تمنع القتل عن أعدائه:

وهم أنزلوا الجونين في حومة الوغى ... ولم يمنع الجونين عقدُ التمائم(٢٢٠)

وفي هذا اللون من صور الرقية تقول الخنساء عن طعنة صخر :

يطعن الطعنة لا يرقنها ... رقية الراقي ولا عصب الخُمُر(٢٢١)

أما الصور التي شكلها الفرزدق في رُقية الحيّ، فقد استغرقت ثلاث لوحات، بينما لم ترد عند صاحبيه، وهي صور قريبة من التصور الجاهلي الذي تتخلله الخرافة والوهم، ويقول في إحداها :

فلا يقذفنكَ الحين في ناب حيّة ... عصا كل حوّاءٍ به السم مَنْقَعُ

يفرّ رقاةُ القوم لا يقربونه ... خشاشُ حبالٍ فاتكُ الليل اقرعُ(٢٢٢)

أتُراه يغترفُ من وهم النابغة، حين يقول :

يسهَّدُ من ليل التمام سليمُها ... لحلي النساء، في يديه قعاقعُ

تناذرها الراقون من سوء سمّها ... تُطلّقُه طوراً، وطوراً تراجعُ(٢٢٣)

وكانوا يؤمنون بذلك ويصدقون به كما يقول الجاحظ .

ويذكر الفرزدق التمائم التي كانت توضع على الأطفال حمايةً لهم من العين وغيرها، وتشكيله في هذا الجانب ـ الوهم هو:

فإنّ تميماً لم تكن أُمُّهُ ابتغت ... له صحّة في مهده بالتمائم(٢٢٤)

ويبدع جرير في وصف حزنه على زوجه التي تركت له أطفالاً صغاراً مازالت التمائم معقودة عليهم، وهي صورة دامعة حزينة مليئة بالضعف الإنساني، يقول فيها :

ولَهت قلبي إذ علتني كبرة ... وذوو التمائم من بنيك صغار(٢٢٥)

أما تمائم الحب، فقد حملت طابع الاستسلام عند الفرزدق :

فقل لطبيب الحبّ إن كان صادقاً ... بأيّ الرقى تُشفي الفؤاد المتيَّما

فقال الطبيبُ :

الهجر يشفي من الهوى ... ولن يجمع الهجرانُ قلباً مقسَّما(٢٢٦)

ومن المفيد هنا أن نذكر أن الطب قديماً كان يعتمد على السحر الذي كان من أهم أدواته عند الشعوب السامية والعربية منها بوجه خاص، وكثيراً ما كان الكاهن ساحراً وطبيباً في وقت واحد .

أما رُقيَةُ الحب عند جرير، فإنها لم تثنه عن حب صاحبته رغم محاولة حاسداتها إبعاده عنها بهذه الرقية :

وإنّ الــذي بُلِّغْتِ رقــاه نســوةٌ نَفِسْنَ عليك الحسنَ سُــودٌ زحــالِقُ[٢٢٧]

وبينما يصف الفرزدق حلّ التمائم بقوله :

وشهباءُ مهيافٌ شـديـدٌ ضريـرُهـا تحلّ بــراميهــا عُقــودَ التمائمِ[٢٢٨]

يصف جرير تثاؤب المرقي فيقول :

تثــاءبُ من طــولِ مـــا أُبْــرِكَتْ تثــــاؤبَ ذي الـــرقيــــة الأدردِ

وفي صورة لا تخضع لمنطق يقول :

رأيت رقـى الشيطــان لا تستفــزه وقد كـان شيطاني مـن الجنّ راقيا[٢٢٩]

والرقى والتمائم والتعاويـذ ـ كما يقول عبـد الحميـد يونس ـ مقطعـات تقترن بالحركة والإشارة والتوسل بالمادّة، وقد انشعبت بدورها عن الأساطير القديمة، وهي دون شك جزء من الموروث الشعبي كما يقول الباحثون، وقد كانت التعاويذ والتمائم والرقى مهمة في الشرق الأدنى القـديم، وكـانت في بـابل على وجه الخصـوص تختلط في معظم الحالات بـالصـلاة والشعائر الدينية[٢٣٠]. وقد ورد كثير من النصوص الأدبية التي تشير إلى هذه السلوكيات الخرافية .

والرُّقَى والتعاويذ تذكرنا بالسحر والسحرة، إذ كانت الرقية والتعزيم «يمارسان على أوسع نطاق لدى السحـرة في بلاد ما بين النهرين، وكانت أعمال السحر تُـولى بالنساء لأن معظم التعاويذ كـانت موجهة إليهن» وكانـت نظرة الناس إلى السحرة كنظرتهم إلى رجـال الدين، لأن كلا منهما يمثل قـوة إلهية في نظرهم، وقـد مارس السحرة جميع أنـواع السحر بمختلف صوره التي عـرفها العالم القـديم ابتداء من التعاويذ والطـلاسم والتعزيم ووصولاً إلى كتـابة التمائم وتعليقها، لسحرها وفاعليتها حسب زعمهم .

وكانت الشعـوب القديمـة بشكل عام تؤمن بقـوة السحر والكلمـة، إذ إن الكلمة تهب القوة ـ كما يزعمون ـ فذكر الخير أو الشر المأمولين يخلق الخير أو الشر، ويسوق (جورج بو بيه شهار) بعض الأمثلة الشعرية ذات الصيغ السحرية التي تشير إلى قوة كلام السحر وفاعليته، وينقل عن إدوارشيرا (Edward Chiera) قوله : «إن الكثير من الأشياء التي نسميها سحراً هي في الحقيقة العلمُ في عهـد طفولته وبكارة شبابـه»، ويؤكد فريـزر في الغصن الذهبي أن عصر السحر الذي هو عصر الأسطورة شبيه تماماً بعصر العلم، أو على الأصح يرجع عصرُ العلم الـذي يـؤمـن بـوجـود نظـام دقيق للطبيعـة إلى عصر السحـر الـذي آمن بـالفكـرة نفسها[٢٣١].

وإذا كان الأمر كذلك، فهل نعدّ ما صدر عن العرب أوهاماً وخرافات؟ أو أن التصور واحد عند هؤلاء جميعاً؟ يقول الدكتور أحمد كمال زكي: «وفي رأينا أن السحر كان في جملته وليد العجز الذي يصاب به إنسان الأساطير أمام الصعوبات التي تعترضه، حيث لم يكن ثمّة بديل. . . ولهذا ظل السحر الكهنوتي شرط الزعامة المطلقة، ووجدت في منطقة الهلال الخصيب ـ وسكانها عرب ـ عدة مدن دينية حكمها سحرة ملوك، وتسلط عليها سحرة كهّان باعتبارهم مستشارين للملوك. . . والعرب في داخل جزيرتهم قد استخدموا السحر واستعملوه لفرض بعض القيود أو التحريمات في مجالات الصيد والرعي، حيث اختلط بطقوس تشكل مجتمعاً له تقاليده المرعية من سحيق الأدهار». ومن الأخبار التي تؤيد هذه الرواية ما جاء في التراث من رواية هشام عن ابن إسحاق قال: إن مالك بن نصر اللخمي ـ وكان ملكاً ـ رأى رؤيا هالته، فبعث إلى جميع الكهان والسحرة والمنجمين من رعيته فاجتمعوا إليه وحلّوا له هذا اللغز[٢٣٢].

والسحر هو صرف الشيء عن حقيقته أو صورته إلى شيء آخر مخالف للحقيقة، ويكون سلبيا أو إيجابيا، ويُقصد به ـ في حالة الإيجاب ـ عمل شيء مّا يؤدي الطلسم فيه دوراً، أما السلبي فيقصد به منع شيء ما، ومن هذا القبيل التميمةُ التي تحمي حاملها من شر الشياطين والسحرة وأعمالهم، ويتمّ السحر بالسيطرة على قوى أو كائنات شيطانية. وقد ذكر الرازي أن السحر على أنواع، منها: سحر الكلدانيين ـ وهم أسلاف العرب في الشرق الأدنى القديم ـ ويقوم على عبادة الكواكب ومالها من تأثير، ومنها سحر أصحاب الأوهام والنفوس القوية أو أصحاب الرقى، ويؤيد هذا ما لنفس الإنسان من أثر على جسمه وأجسام غيره، ومنها الاستعانة ـ في السحر ـ بالأرواح الأرضية أي الجن، وهذا النوع يُعرف بالعزائم وعمل تسخير الجن، ومنها التخييل والأخذ بالعيون، ومنها السعي بالنميمة[٢٣٣].

ولعله من المفيد هنا أن نذكر أن الشاعر كان قديماً يصوغ شعره سحراً وتمائم أو تعاويذ وصلوات يصاحبها الرقص والتصفيق، وقد بقي الأمر كذلك إلى عهد قريب من الإسلام، وقد كان الشاعر هو الكاهن أيضاً من حيث القدرة على خوض القول في الدينيات، وهذا الأمر جعل من الشعر القديم ـ كما يقول نجيب البهبيتي ـ سفراً جامعاً بين الشعر والكهانة[٢٣٤]، وعليه، فإن استيعاب الوجود ـ من قبل الشاعر ـ بحالاته الحضارية المعقدة ومن خلال موقعه الاجتماعي، ثم ارتباطه بضمير الجماعة الذي يحتضن منابع الفكر الأولي،

كل ذلك قاده إلى الاقتناع بفنون السحر والروحانية ليرصدها في صياغة فنية ينقل من خلالها أنواعاً مختلفة من معارف قومه وتجارب الإنسان في مجتمعه والتي سماها يونج بالقوى الكامنة في النفس أو اللاشعور.

وشعراؤنا ــ هنا وبعفوية الفطرة ــ شكلوا بعض الصور التي ترصد السحر وأثره، فقال الأخطل:

سَبَتْكَ بمرتجّ الروادف ناعم | وأبيض عذب الريق معتدل الثغر
فملت بها ميل النزيف ونازعتْ | ردائيَ والميسور خير من العسر
يقول لي الادنون مني قرابة | لعلّك مسحور وما بي من سحر[٢٣٥]

وقال جرير، مشيراً إلى السحر، وقد اختار اللفظ (النُشْر):

يدعوك دعوة ملهوف كأنّ به | مسٌّا من الجن أو خبلاً من النُّشَرِ

ودائماً يربطون بين الحب والسحر والجنون، وقد شكّل جرير من هذه المفردات صورته هذه:

لقد طرقت عينيّ في الدار دمنة | تعاورها الأزمان بالريح والقطر
فقلت لأدنى صاحبيّ وإنني | لأكتم وجداً في الجوانح كالجمر
لَعَمْرِكُما لا تعجلا إن موقفا | على الدار فيه القتل أو راحة الدهر
فللّه ماذا هيّجت من صبابة | على هالك يهذي بهندٍ وما تدري
طوى حَزَناً في القلب حتّى كأنّما | به نفثُ سحر أو أشدّ من السحر[٢٣٦]

ومادام السحرُ من مفردات الحب، فإن الاستعانة بالسلوان مفردة أخرى من مفرداته، وبها يقاوم سحرُ الحب كما يزعمون، يقول الألوسي: «فمن خرزهم: السلوانة، ويقال لها السلوة، وهي خرزة بيضاء شفافة، يسقى العاشق منها فيسلو في زعمهم، قال الراجز:

لو أشرب السلوانَ ما سليت | ما بي غنى عنكم وإن غنيت

. . . وقال اللحياني: السلوانة ترابٌ من قبر يسقى منه العاشق فيسلو، قال عروة بن حزام:

جعلتُ لعرّاف اليمامة حكمهُ | وعرّاف نجد إن هما شفياني
فقالا: نعم، نشفي من الداء كلّه | وقاما مع العوّاد يبتدِرَانِ
فما تركا من رقية يعرفانِها | ولا سلوة إلاّ وقد سَقَيَاني[٢٣٧]

ومن هذا الموروث اغترف جرير ما يكوّن صورته، فكانت هذه:

يــا ليـت ذا القلبَ لاقى مـن يعللـه   أو سـاقيـاً فسقـاه اليـوم سلـوانـا
أو ليتهـا لم تعلّقنـا عَـلاقَتَهـا   ولم يكن دَاخَلَ الحبُّ الـذي كـانـا

وذكْرُ السلوان يقودنا إلى خرافة أخرى وردت عند جرير فقط، وهي رمي الحصى، وقد رسم صورته التي تضم هذه الجزئية الخرافية من خلال استرفاده رقية الفارك المبغضة زوجها، حيث كانت إذا سافر عنها زوجها ترمي في أثره بحصاة ونواة وروثة وبعرة، وتقول: حصاة حصت أثره، ونواة نأت داره... إلخ[٢٣٨]. وهكذا وجد جرير ضالته والمعادل لصياغة تشكيله الفني فقال:

وإذا غضبتُ رمى ورائي بـالحصى   أبنـاء جنـدلتي كخير الجنـدل[٢٣٩]

أما الفرزدق فقد انفرد بخرافة (خدر القدم)، وهي خرافة ظلّت سارية بينهم إلى ما بعد الإسلام، وقد روى الألوسي أن عبد الله بن عمر ـ رضي الله عنه ـ خدرت رجله فقيل له: ادع أحبّ الناس إليك فقال: يا رسول الله... وفي هذا يقول جميل:

وانـت لعينـي قــرة حين نلتقي   وذكرك يشفيني إذا خدرت رجلي[٢٤٠]

وكان الرجل منهم إذا خدرت رجله ذكر من يحب أو دعاه فيذهب خدرها كما يزعمون. ومن هذه الخرافة رسم الفرزدق لوحته هذه:

رفعت لهم بـاسم النـوّار ليـدفعـوا   نعـاسـاً وديجوجـاً، اسـافلـه جثـلا
وكنت بها أجلـو النعـاس وبـاسمهـا   انـادي إذا رجلي وجـدت بها مَـذْلا[٢٤١]

ومما يتعلق بهذه المفردة الحضارية خرافة (الهديل)، وهو ـ لغة ـ صوت الحمام، إلاّ أن الموروث الشعبي يجعله فرخا كان على عهد نوح عليه السلام، فصاده جارحٌ من الطير فليس من حمامة إلاّ وتبكيه إلى يوم القيامة، وقد ذكره أكثر من شاعر، ومنهم كعب بن سعد الغنوي إذ يقول في رثاء أخيه:

فإنـكِ واللـوم الـذي تـرجعينـه   عليّ ومـا لـوّامـة بعقـول
كـداعي هـديل لا يجاب إذا دعـا   ولا هـو يسلـو عن دعـاء هـديل[٢٤٢]

ومثله تشكيل النابغة الذبياني:

أُسـائِلُهـا، وقـد سفحتْ دمـوعي   كـأن مفيضهنّ غـــروب شنّ
بكـاء حمامـة تـدعـو هـديـلا   مفجّعــة، على فننٍ تغنّـي[٢٤٣]

والخنساء كذلك:

فـلابكينّـك مـا سمعت حمامـة   تـدعـو هـديلاً في فـروع الفـرقـد[٢٤٤]

والخرافة لم تلفت الأخطل، وإنّما لفتت جريراً والفرزدق، فكوّنا أكثر من تشكيل فيها، يقول جرير:

إني تــذكّــرني الــزبيرَ حمامــة ... تــدعــو بمجمع نخلتين هــديــلا

بكــرت حمامــة أيكــةٍ محزونــة ... تدعـو الهديـل فهيّجت أحزاني(٢٤٥)

وهذه تشكيلات الفرزدق:

فقيل: أتـه لم آتِـه، الـدهـر، مـا دعـا ... حمام على ســاق هــديــلاً فقــرقــرا

ومثله قوله:

لنـا مـا تمنّينـا من العيش مـا دعـا ... هــديــلاً حمامــاتٌ بنعمان هتّفُ

أما في تشكيله الثالث، فقد عكس الخرافة، إذ جعل الهديل هـو الذي يـدعو الحمام، يقول في زوجه نوار التي استعدت عليه ابن الزبير:

أبعــدَ نــوار آمنُ ظعينــة ... على الغدر ما نـادى الحمامَ هديلُهـا(٢٤٦)

ولا يحسد الفرزدق ـ هنـا ـ على موقف نوار منه، إذ كَرّهَتْهُ في كل النساء لهذا الاستعداء، وإن كانت على حق لخداعه إياها في زواجه منها.

وأخيراً ينفرد الفرزدق بتشكيلات تشير إلى حيوية الأرض، تلك الفكرة التي كانت منتشرة في الشرق الأدنى القديم. ورغم أن وجود الحياة حقيقة في كل الموجودات حتى وإن كانت شمساً أو قمراً أو أرضاً، قـد أشار إليها القرآن الكريم في عدة آيات منها قوله تعالى: «وإن من شيء إلاّ يسبّح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم»(٢٤٧). والتسبيح لا يصـدر إلاّ عن حي، كيفما كانت هذه الحياة فيـه، فإن الضمير الجمعي واللاوعي الجمعي في العالم القديم أدركا بطـريقة ما أن لكل شيء روحـاً، وتصوروا كل جماد حيًّا يسمع ويجيب ويتكلم ويفرح ويغضب ويرضى، وهنا تبدو ـ عندهم ـ قوى الطبيعة وظواهرها قادرة على الإدراك والفعل والتأثير، وأصبح كل هـذا الفيض من المعـارف من ضمن الموروثـات الشعبيـة التي تلـونت بالحقيقـة والخيال، واغترف المبدعـون منها ما كـان يعادل مـواقفهم في الحياة ورؤيتهم التي خضعت للمبالغة الشعورية أحيانـاً، ولعلها كانت إرضاء لحاكم أو حبا حقيقيا، أو عكس ذلك.

والفـرزدق يشكل في حيويـة الأرض تشكيلات ثـلاثة، وللشمس والقمر مثلها. فأمـا تشكيلاته في حيوية الأرض فكان الأول منهـا ضمن مدح، والثاني في معرض رثاء، والثالث في حالـة غضب. وأول تشكيلاتـه المادحة كان مـوجها إلى الوليـد بن يزيـد بن عبد الملك، يقول الفرزدق:

إذا ما رأته الأرض ظلّت كأنها تزعزع تستحيي الإمام من الرعب

أما الرثاء فحدّد للفرزدق لون اللوحة، وذلك حين مات محمد بن العاص بن سعيد بن أمية في الشام، فقال شاعرنا:

وكان إذا أرض رأته تزيّلت لرؤيته صحراؤها وإكامُها

أما غضبه فأوحى له هذا التشكيل:

تقول الأرض إذ غضبت عليهم أطائيّ يسبُّ بني تميم(٢٤٨)

وتبدو هنا بوضوح الروح الجاهلية المليئة بالعصبية والطبقية، تلك الروح التي تجلّت في فخره على جرير، فكان هذا التشكيل:

بحق امرئ أضحى أبوه ابنَ دارم وضبّة منها المنجبات الكرائم
تكون له شمس النهار وينجلي له البدر طوعاً، والنجوم التوائم
مكارم ما كانت كليب تنالُها إذا قام منها المقرفون الألائم
عطية ترجو أن تكون كغالب سواء كليب، لا أباك، ودارم!!

أما التشكيلان الأخران في الرثاء، فقد كانا يشيران إلى قتل المرثي، والأول منهما في رثاء الجراح بن عبد الله الحكمي الذي تلته الخزر، وكانت عاطفة الشاعر جيّاشة تصف ـ على طريقة الجاهليين ـ كيف أنّ بموته مات كل شيء وفقد الناس الناصر والمعين وحامي الذمار، ثم يقول ـ آمراً الناس والشمس والقمر بالبكاء ـ:

وتبكِ عليه الشمس والقمر الذي بـه يـدع الساريـن ميلَ العمائم

أما التشكيل الباكي الثاني، فكان في رثاء محمد بن موسى بن طلحة الذي قتله شبيب بالأهواز، ويقول فيه:

كُسفت له شمس النهار فأصبحت شمس النهار كأنها بدُخَان(٢٤٩)

وبعدُ فقد وصلنا خلال استعراضنا التشكيلات الفنية عند الثلاثي: جرير والفرزدق والأخطل إلى أن الموروث الشعبي قد لوّن كثيراً من صورهم الفنية انطلاقاً من أن الثقافة تتواصل عبر الأزمان والأجيال، وأن الذاكرة الجماعية تحتفظ ضمن محفوظاتها المنوّعة بمضامين وتصورات خرافية وأنماط من الفكر الحضاري والشعبي، كما وصلنا إلى أن الشاعر كلما كان قريباً من عصر الفطرة ـ كشعرائنا هؤلاء ـ سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تحدد إطار صوره، وتتحكم أحياناً في أنماطه الأسلوبية التي تسترفد من الموروث ما يعادل ـ في كل مرة ـ مواقفه النفسية وانفعالاته ويلوّن إبداعاته التي تتكشف عن قيم فنية، تتصل بفطرة العربي الأولى، ومن ضمنها ذلك الموروث الشعبي والخرافي الذي يستمر استمرار الإنسان والحياة البشرية.

كشاف ببعض الأسماء التي وردت في البحث

١ - أبو رغال: تختلف الروايات فيه، فمنها ما تجعله شخصية أسطورية، ومنها ما تراه من ثقيف. وقد دلّ أبرهة على الطريق إلى مكة، وجرت العرب على رجم قبره، وفي رواية ثالثة أنه من ثمود، وملك للطائف.

٢ - إثنولوجي : علم الأعراق البشرية.

٣ - إرم : قوم منهم عاد، وقيل هي مدينة كبيرة لهم قديمة ورد ذكرها في القرآن الكريم، ويقال إن شداد ابن عاد الأول أمر ببنائها ولا شيء يماثلها وهي إرم ذات العماد.

٤ - بعل : إله الخصب والنماء عند الساميين الشماليين، وكان - كما كانوا يعتقدون جهلاً - على صراع دائم مع موت إله الموت أو الجدب كما يزعمون.

٥ - ت. س. إليوت : ناقد وشاعر إنجليزي يهتم بالموروثات.

٦ - جيمس فريزر : من أعلام التراث الشعبي، وكان مهتماً بالتشابه بين العادات والتقاليد والمعتقدات والأفكار في أقطار العالم المختلفة، وله كتاب «الغصن الذهبي»، ويعد دراسة واسعة للعبادات القديمة والفولكلور، وهو إسكتلندي ولد سنة ١٨٥٤م، وكان أستاذاً للأنثروبولوجيا في جامعة ليفربول (١٩٠٧م).

٧ - طسم وجديس : من العرب العاربة، وكان ملك طسم عمليق جباراً ظالماً، وقد بلغ من طغيانه أنه أصدر أمراً بألا تزف فتاة بكر من بنات جديس إلى بعلها إلاّ بعد أن يأتوه بها قبل زفافها، وقد قتله فرسان قبيلة جديس وفتكوا بقبيلته ما عدا بعضهم ممن استجار بملك حمير حسان بن تبع فأباد منهم خلقاً كثيراً.

٨ - الفينيقيون: قبائل سامية نزحت من شبه الجزيرة العربية في أواسط الألف الرابع قبل الميلاد واستقرت في سوريا الكبرى (قديماً).

٩ - كارل يونج Jung : من الدارسين الغربيين الذين اهتموا باللاوعي الجماعي، وهو عنده طابع نفسي معين يتشكل بالوراثة، وكان يقول إن الصور التي يأتي بها الشاعر ـ وهو حالم عادة - ترتد إلى بدامة إنسانية. ويحدد مقصده باللاوعي بأنه التجارب الإنسانية من عهودها السحيقة التي تكمن في اللاوعي.

١٠ - كنعان : تطلق على البنية السكانية لسوريا ولبنان والأردن وفلسطين ويشكلون أقدم الهجرات السامية، وترجع حضارتهم إلى بداية الألف الثالث قبل الميلاد.

١١ - لقمان الحكيم : تجعله بعض المصادر شخصية خرافية ذات أصول بابلية، ولعل ذلك يختلف مع ما ورد عنه خلال البحث من حيث كونه حقيقة أو خرافة.

١٢ - لوي Lowie من دارسي الثقافة الشعبية وعلم الإنسان.

١٣ - ماكس موللر (١٨٢٣ ـ ١٩٠٠) دارس غربي عني بمسألة نشأة الأساطير، وقد كتب معظم مؤلفاته بالإنجليزية رغم ارتباطه بتقاليد التعليم الألماني، كما كان من علماء اللغة والأدب.

• الهوامش •

(١) انظر في ذلك كتاب: دفاع عن الفولكلور، عبد الحميد يونس، ص ٢٦ ـ ٣٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٣م.

(٢) مجلة أبحاث في التراث الشعبي، رقم (٢)، ص ٢٧٤، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م.

(٣) انظر في ذلك: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، ص١٩٤، ١٩٣، ٢٢١، ٢٠١، ٢٤٥، ط. ثالثة، دار المعارف بمصر.

(٤) تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، حسن إبراهيم حسن، المجلد الأول، ص٥٣٧.

(٥) مصادر: ص٢٠٤، ٢٠٥، ٢٢٧، ٢١٥، ٢١٦.

(٦) ديوان جرير، شرح محمد بن حبيب، المجلد الثاني، ص٧٤٣، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف بمصر. وينظر كتاب: بين الفولكلور والثقافة الشعبية، فوزي العنتيل، ص١٢١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م.

(٧) ديوانه، ص٩٩، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٨٣م، والشعر والشعراء لابن قتيبة، ص٩٨، طبعة ليدن ١٩٠٢م.

(٨) ديوانها، ص٢٠، دار التراث، بيروت ١٩٦٨م، وديوان طرفة، ص١٢، المكتبة الثقافية، بيروت.

(٩) ديوانه، ص٤٦، دار صادر، بيروت.

(١٠) سورة النجم، آية ٥٠، ومروج الذهب ومعادن الجوهر، جـ٤، ص٤٠، ط. رابعة، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٤م.

(١١) انظر كتاب: العرب قبل الإسلام، جرجي زيدان، ص٨٤ ـ ٨٥، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٧٩م. وكتاب: تاريخ العرب قبل الإسلام، السيد عبد العزيز سالم، ص٥٣ ـ ٥٦، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية.

(١٢) ديوانه، ص١٢٩، ٢٦٤، ٥٠٨، والأرعن هو الجبل الضخم، والعاديّ والقدامس واحد وهي القديمة واحدها قدموس، والجوابي هي الحياض العظام واحدتها جابية.

(١٣) ديوانه، ص١٠٧، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت ١٩٦٩م، واللأواء هي الشدّة والعسر، المعقّة: الإثم والخطايا.

(١٤) ديوانه، ص١٢٢، تحقيق فوزي عطوي، ط. أولى، بيروت ١٩٦٨، وديوان عمرو، ص١٠٨، ١١١، ١٣١، جمع مطاع الطرابيشي، ط. ثانية، ١٩٨٥م، وسورة الأعراف، آية ٦٩.

(١٥) ديوانه، ص٦٨، وسورة الأعراف آية ٦٩.

(١٦) ديوانه، جـ١، ص١٨، ١٥٨، دار صادر، بيروت.

(١٧) ديوان الأخطل، ص١٥٦، ٢٤٢، ٣٤٠، شرح إيليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت.

(١٨) مروج الذهب، جـ٢، ص٤٣ ـ ٤٥.

(١٩) الأعراف: الآيات ٧٣ ـ ٧٨، الشمس: الآيات ١١ ـ ١٤.

(٢٠) المفضليات، أبو العباس المفضل الضبي، ص٧٨٤، شرح أبي محمد القاسم بن محمد الأنباري، بيروت ١٩٢٠م، دحض بمعنى زلّ فسقط، شكته: سلاحه.

(٢١) انظر كتاب: الأمثال لأبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي، ص٤٤، ٤٥، تحقيق رمضان عبد التواب، بيروت ١٩٨٣م، ومجمع الأمثال لأبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني، جـ١، ص٣٧٩، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر ١٩٥٥م، وقصص الأنبياء للحافظ ابن كثير، ص١٠٨ ـ ١١٠، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز، دار مصر للطباعة، ديوان الأعشى، ص٧١، دار بيروت ١٩٨٣م.

(٢٢) المفضليات، ص٤٢٨ .

(٢٣) مروج، جـ٢ ، ص٤٣ ، وتاريخ العرب، ص٥٨ ، وفي طريق الميثولوجيا عند العرب، محمود سليم الحوت، ص١٧٦ ـ ١٧٧ ، ط . ثانية، بيروت ١٩٧٩م .

(٢٤) تاريخ العرب، ص٥٨ .

(٢٥) الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص٧٤، ط . ثانية، دار العودة، بيروت ١٩٧٩م .

(٢٦) من الساميين إلى العرب، نسيب الخازن، ص ١٥٩ ، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٧٩م .

(٢٧) ديوانه، جـ١ ، ص٢٩٠ ، ٣١٩ ، جـ٢ ، ص٨٧٣ .

(٢٨) ديوانه، جـ٢ ، ص٦٤٧ ، ٨٤٣ .

(٢٩) ديوانه، جـ١ ، ص١٧٦ ، والرِّمْدِدُ هو الرماد .

(٣٠) ديوانه، جـ١ ، ص٢٦٣ ـ ٢٦٤ .

(٣١) ديوانه، جـ١ ، ص٣٥٥ ، ٣٦٩ ، مبير: مهلك، وأشقى ثمود هو قدار بن سالف عاقر ناقة صالح .

(٣٢) ديوانه، جـ٢ ، ص١١٧ .

(٣٣) ديوانه، جـ١ ، ص٧٩ .

(٣٤) شعراء السعودية المعاصرون، التاريخ والواقع، د . أحمد كمال زكي، ص٨٠، ط . أولى، دار العلوم، الرياض ١٩٨٣م .

(٣٥) السابق، ص١٤٨ ـ ١٦٦ ، الإثنولوجي هو العلم المتعلق بالأعراق البشرية .

(٣٦) ديوانه، جـ١ ، ص١٠١ ، جـ٢ ، ص٩٣ ، ساورها: واثبها .

(٣٧) العصر الجاهلي، شوقي ضيف، ص٤٠٥ ـ ٤٠٦ ، ط . تاسعة، دار المعارف، مصر، وديوان لبيد، ص١٢٨ ، دار صادر، بيروت .

(٣٨) انظر في ذلك كتابه: أحيقار حكيم من الشرق الأدنى القديم، الصفحات ١٥٠ ـ ١٩٥ ، من منشورات جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٦٢م .

(٣٩) انظر: معجم الفولكلور، ص٢٣ ، ط . أولى، بيروت ١٩٨٣م .

(٤٠) أحيقار، ص١٨٤ ـ ١٨٦ .

(٤١) ديوانه، جـ٢ ، ص٥٤٧ .

(٤٢) مروج، جـ٢ ، ص٧٩ ، والأسطورة عند العرب في الجاهلية، حسين الحاج حسن، ص٣٥ ، ٣٦ ، ط . أولى، بيروت ١٩٨٨م .

(٤٣) قصص الأنبياء، ص١١٢ ، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز، طبعة منقحة، دار مصر للطباعة .

(٤٤) ديوان جرير، جـ٢ ، ص٥٤٧ .

(٤٥) ديوانه، جـ١ ، ص٤٢٠ .

(٤٦) انظر في ذلك: المسئولية الجزائية في الآداب الأشورية والبابلية، جورج بوييه شمار، ص١٠٤ ، ٢٧١ ، ١٠١ ، ترجمة سليم الصويص، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١م، والأساطير، أحمد كمال زكي، ص٢٦ ، ٩٤ .

(٤٧) انظر كتاب: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ص٨٦، ط . أولى، دار السلام، بغداد ١٩٧٨م .

(٤٨) الأساطير، ص٩٧ ، ٧١ ، وانظر كذلك كتاب: بين الفولكلور والثقافة الشعبية، فوزي العنتيل ١٨٢ ـ ١٨٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م .

(٤٩) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، مصطفى الشورى، ص٥٤ ، ٥٥ ، بيروت ١٩٨٣م .

(٥٠) شعراء السعودية، ص٩٠ ، المفضليات، ص٧٧٩ .

(٥١) الأصمعيات، اختيار أبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، ص٢٤٥، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط. رابعة، دار المعارف، مصر.

(٥٢) ديوانه، ص٧٣، المكتبة الثقافية، بيروت، وانظر: لسان العرب لابن منظور، جـ٥، ص١٨٢، ١٨٣، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

(٥٣) الحيوان، جـ١، ص٢٠٥، ط. ثانية، بيروت ١٩٧٨م.

(٥٤) المفضليات، ص٤٢٦.

(٥٥) ديوان عنترة، ص١٦، ١٢٩، انظر: المسئولية الجزائية، ص١٥٧.

(٥٦) المفضليات، ص٤٢٦.

(٥٧) ديوانه، ص١٥٨، تنهسه: تنهشه، الفراعل: أولاد الضباع واحدها فرعل، ديوان عمرو، ص١٠١. القُمُدُ: الشديد. جمع مطابع الطرابيشي، ط. ثانية، دمشق ١٩٨٥م.

(٥٨) ديوانه، جـ١، ص٣٠٦، ٣٢٣، ٣٥٤، ١٥٦، ١٥٨، وجفنة: الملك الغساني.

(٥٩) ديوانه، جـ١، ص١٩٥، ٢٠٥.

(٦٠) ديوانه، ص٤٣، ١١٠، اللُّهْد: الورم، ولعله أراد أنه لما قتله انتفخ فصار كأنه وارم. دار صادر، بيروت ١٩٧٩م.

(٦١) ديوانه، ص١٢٢، والعقب: كل شيء يجيء بعد آخر، يشير إلى عدو الفرس مرة وراء أخرى، بيروت ١٩٨٣م.

(٦٢) ديوانه، جـ١، ص١٢٧، ١٣٠، ٥١٣، ٣٤١، جـ٢، ص١٠١٣، المُخَضَد: المقتول، المخموس: على خمس قوى، القوانيس: جمع قونس وهو أعلى الهامة، بزّته: سلاحه، والجونان هما حسان ومعاوية من كندة.

(٦٣) ديوانه، جـ١، ص١٨٩، ٢٠٥، ٢٣٧.

(٦٤) ديوانه، جـ١، ص٢٦٣، ٤٢٤، جـ٢، ص٦٣٢، وانظر كذلك، جـ١، ص٤٧٧، جـ٢، ص٧٦٣، ٨١٥، ٨٢٨، ٨٤٦، ٩٢٤، ٩٢٩، ٩٣١، ٩٤٤، ٩٩٦، ٩٩٧.

(٦٥) ديوانه، جـ٢، ص٩١٥.

(٦٦) ديوانه، ص٤٣٣.

(٦٧) ديوانه، ص٤٣٨، ٣٨٧.

(٦٨) ديوانه، ص٣٨٩، ٣٧١، ٣٩٩.

(٦٩) انظر في ذلك: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، للسيد محمود شكري الألوسي، جـ٢، ص٣٢٩، دار الكتب العلمية، بيروت، وكتاب الأساطير لأحمد كمال زكي، ص٩٥.

(٧٠) الحيوان، جـ١، ص٣٢٨، جـ٥، ص٣٠٥، جـ٢، ص٢٣٥، ٢٣٦، الكلب (بفتح الكاف واللام) داء يشبه الجنون يأخذ برأس الكلب (بفتح فسكون) فيعقر الناس.

(٧١) ديوانه، ص٤٧.

(٧٢) شعراء السعودية، ص٣٥٦، ديوان الخنساء، ص١٠، وانظر أيضاً: كتاب النقائض لأبي عبيدة معمر بن المثنى، جـ٢، ص٥٦٧، ليدن ١٩٠٥م.

(٧٣) ديوانه، جـ٢، ص٣٠، ١٥٤، وكتاب: الأسطورة عند العرب، ص٨٠.

(٧٤) ديوانه، جـ٢، ص٥٩٠.

(٧٥) الأساطير، ص٩٥، وكذلك: المسئولية، ص١١٣.

(٧٦) ديوانه، ص١٠٨، ١٠٩، وكذلك: الأسطورة، ص١٧١.

(٧٧) ديوانه، ص١٦٧، ٢٨٣، ٣٢٣.

(٧٨) ديوانه، جـ٢، ص١٥٦، جـ٢، ص٢٣٣.

(٧٩) ديوانه، جـ١، ص٢٢٧، ٢٣٢.

(٨٠) ديوانه، جـ١، ص٢٩١.

(٨١) ديوانه، جـ٢، ص٦١٠.

(٨٢) ديوانه، جـ٢، ص١٩٨، ١٩٩.

(٨٣) ديوانه، جـ٢، ص٧٤٨.

(٨٤) ديوانه، جـ١، ص٢٦٤.

(٨٥) انظر في ذلك: أبحاث في التراث الشعبي، ص٢٧٣.

(٨٦) ديوانه، جـ٢، ص٦٩٤.

(٨٧) ديوانها، ص٣٦.

(٨٨) ديوانه، جـ٢، ص٧٣٦.

(٨٩) كتاب: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، ص٢٤٦، ط. أولى، إربد ١٩٨٠م.

(٩٠) ديوانه، جـ١، ص١٣٥، ٢١٧، ٣٩٦.

(٩١) ديوانه، جـ١، ص٣٠٣.

(٩٢) ديوانه، ص١٠٣، ٢٦٩، وحوّارين قرية من أعمال حمص، والغوادي أمطار الصباح، ثوي: ثاو في قبره، مستفرغ: كثير الانهمار، عَزَاليه: مخارج مائه، تُسْحَل: تصبّ بشدة.

(٩٣) ديوانه، جـ١، ص٨٩، جـ٢، ص١٩٠، أريحاء: موضع في فلسطين فيه قبر المرثي.

(٩٤) ديوانه، جـ١، ص٤٠٥، ٣٦٥، ٤٥٣، ٤٨٩.

(٩٥) ديوانه، جـ٢، ص٥٨٩، ٦٤٢، ٦٥٣، ٨٢٠، ٨٥٧، والسجال: الدلاء، المرتجز أي المصوت برعد، والرباب: سحاب رقيق، ونِهْيُ حمامة: اسم موضع.

(٩٦) ديوانه، جـ٢، ص٨٦٢، ٩٣٤.

(٩٧) المفضليات، ص٧٦٩، مُعَمَّر: لم يجرب الأمور، ويقصد بذلك ألا تجعله صاحبته عِذلاً أو مثلاً لهذا الرجل غير المجرّب للأمور.

(٩٨) ديوانه، ص٧٢، ١٢٧، ١٣٠.

(٩٩) ديوانه، ص٣٤.

(١٠٠) ديوانه، ص٩٦.

(١٠١) ديوانه، ص١١٠، ٢٣٢.

(١٠٢) المفضليات، ص٣٧٢، ٥٣٦.

(١٠٣) ديوانه، ص٢١٢، ٢١٣.

(١٠٤) ديوانها، ص٥، ٦٧، ٨٩.

(١٠٥) انظر كتاب مصطفى الشورى، ص٥١، وفي طريق الميثولوجيا، ص١٣٨، ١٣٩.

(١٠٦) مروج، جـ٢، ص١٥٣، ١٥٤، وكذلك: الأسطورة عند العرب، ص٣٩، ٧٦، وحضارة العرب، مصطفى الرافعي، ص٥٤، ط. ثالثة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨١م.

(١٠٧) انظر كتاب: في موكب الشمس، أحمد بدوي، جـ١، ص١٢٩، ط. أولى، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر ١٩٦٤م، وكذلك كتاب: أوغاريت، أجيال، أديان، ملاحم. نسيب الخازن، ص٢٢٧، ط. أولى، بيروت ١٩٦١م.

(١٠٨) عقائد ما بعد الموت، ص١١١، ١٢٢، ١٢٥، ٢٧٩.

(١٠٩) شعر الرثاء، ص١٤٦ .

(١١٠) الأسطورة، ص٧٧، وشعراء الرثاء، ص١٤٦ ، وديوان الخنساء، ص٤٠ ، ٢٠ .

(١١١) الشعر والموت، فؤاد رفقة، ص٤٣ ، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٣م.

(١١٢) ديوانه، ٦٧ ، ٤٣٦ ، مكنس: مأوى الوحش والظباء، يعفور: ظبي .

(١١٣) ديوانه، جـ١ ، ص١٥٢ ، جـ٢، ص١٩٢ .

(١١٤) ديوانه، جـ٢، ص٩٠٤ .

(١١٥) ديوانه، جـ١ ، ص٢٠٥ ، جـ٢ ، ص٨٢٧، وانظر: البيان والتبيين، جـ١ ، ص٢٨٤ ، ط . ثالثة، القاهرة، وكذلك: الأصمعيات، ص٤٤ .

(١١٦) ديوانه، جـ٢، ص٨٦٢، ٨٦٣.

(١١٧) ديوانه، ص٤٦٦ ، وانظر في ذلك: نائل حنون، ص١١٢ ـ ١١٧ ، المفضليات، ص٣٧٢ .

(١١٨) ديوانه، جـ١ ، ص١٥٧ .

(١١٩) ديوانه، جـ٢، ص٦٤٥ ، جـ١ ، ص٢٣٣ .

(١٢٠) ديوانها، ص٢٥، ٢٦ .

(١٢١) المفضليات، ص٦٤٩ ، وديوان عامر بن الطفيل، ص٨٩، وديوان عنترة، ص٦٤ .

(١٢٢) جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، ص٧٤، دار صادر، بيروت.

(١٢٣) ديوانه، جـ١ ، ص٤٨، جـ٢، ص٩٣٨ .

(١٢٤) الجمهرة، ص٢٤٩ .

(١٢٥) انظر: مجمع الأمثال لأبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني، جـ١ ، ص٢٧٢، ٤٠٤ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر ١٩٥٥م.

(١٢٦) ديوانه، جـ٢ ، ص٢٣٢ .

(١٢٧) ديوانه، ص١٠٨ .

(١٢٨) المفضليات، ص٨٥٥.

(١٢٩) ديوانه، جـ٢ ، ص٩٧٠ .

(١٣٠) ديوانه، ص٦٣ ، ١١١ .

(١٣١) ديوانه، ص٢٥٥ ، ٢٩٧ ، ٦٣١ ، جاشت: طافت.

(١٣٢) ديوانه، ص٣٦٠، ٣٠٣.

(١٣٣) المفضليات، ص٦٠١ ، ١٢٥ ، الأفواق: واحدها فُوق وهو مجرى الوتر من السهم.

(١٣٤) ديوانه، ص٨٣.

(١٣٥) ديوانه، جـ١ ، ص١٤٣ ، ١٣٧ .

(١٣٦) انظر: نائل حنون، ص٨٠، ٩٣ .

(١٣٧) التراث العربي، ص١٦ ، سلسلة كتابك، رقم (٣٥) دار المعارف، مصر.

(١٣٨) ديوانه، جـ١ ، ص١٨٥ ، ٢٢٥ ، جـ٢، ص٩٠، ٢٩١ ، وانظر: التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، مريم البغدادي، ص٤٣، مستلة من مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الرابع، العدد الأول، ١٩٨٦م، الأردن.

(١٣٩) ديوانه، جـ١ ، ص٢٥٣ ، ٣٣٨ .

(١٤٠) ديوانه، جـ١، ص٢٦٢ ، ٣٩٥، ٢٥٠ ، ٢٩٦ .

(١٤١) ديوانه، جـ٢، ص١٤٣ .

(١٤٢) ديوانه، جـ١، ص١٥٣، ١٦١ .
(١٤٣) ديوانه، ص٥٥ .
(١٤٤) المفضليات، ص٤٤٧ .
(١٤٥) ديوانه، جـ٢، ص٢٠٦، ٨٣ .
(١٤٦) انظر: التأصيل، ص٣٧ .
(١٤٧) ديوانه، جـ٢، ص٣٥٧، جـ١، ص٤٠٩ .
(١٤٨) ديوانه، ص١١١ .
(١٤٩) ديوانه، ص٨٧ .
(١٥٠) ديوانه، جـ٢، ص٢٥٣، ٣٤٨ .
(١٥١) ديوانه، ص٦٨ .
(١٥٢) ديوانه، جـ١، ص٧٩، ١٤٥، ١٥٢، ١٦٠، ١٦١ .
(١٥٣) الحيوان، جـ٢، ص٣٧٠ـ٣٧١، جـ٣، ص٥٦٧ .
(١٥٤) موسوعة الفولكلور، ص١٣٥ .
(١٥٥) ديوانه، ص٣٩، ٥٨، ٧٠، ١٣١، ١٩٠، ٥١، وكذلك: شعر الرثاء، ص١٩ .
(١٥٦) ديوانه، ص٣٨ .
(١٥٧) المفضليات، ص٨١١ .
(١٥٨) ديوان الفرزدق، جـ١، ص١٩٧، وديوان جرير، جـ١، ص١٣٦، ٢٤٦، ٣٠٤ .
(١٥٩) ديوانه، جـ٢، ص٩٠٩، ٩٦٣، والصُّرَد الأملع: فيه خضرة وسواد .
(١٦٠) نظرية الأدب، أوستن وارين، رينيه ويليك، ص١٠٥، ترجمة محيي الدين صبحي، مصر ١٩٧٢م .
(١٦١) انظر: شعراء السعودية، ص١٢٦ .
(١٦٢) نظرية الأدب، ص١٠٦ .
(١٦٣) ديوانه، جـ١، ص١٠٥ .
(١٦٤) ديوانه، ص٦٤٠ .
(١٦٥) انظر: الحيوان، جـ١، ص١٩٢، جـ٥، ص٥٦٥ .
(١٦٦) مروج، جـ٢، ص١٦٩، وكذلك: بلوغ الأرب، جـ٣، ص٢٠٧ـ٢١٢ .
(١٦٧) ديوانه، ص٢١ .
(١٦٨) ديوانه، ص١٨٥ .
(١٦٩) ديوانه، ص٣٤ .
(١٧٠) ديوانها، ص١٣ .
(١٧١) ديوانه، ص١٩٩ .
(١٧٢) المفضليات، ص٨٤٣ .
(١٧٣) ديوانه، جـ١، ص٣٨٠، ٤١٩ .
(١٧٤) ديوانه، جـ٢، ص٨٥٢، ٨٥٠، ٨٣٥ .
(١٧٥) ديوانه، ص١٨٤، ٢٦٢ .
(١٧٦) ديوانه، جـ١، ص١٢٢، جـ٢، ص٢١٦، ٢٤٤ .
(١٧٧) ديوانه، جـ١، ص٣٢٩ .

(١٧٨) ديوانه، جـ١، ص١٤٠، ٢٨١ .

(١٧٩) ديوانه، ص٦٧، ضَيقَة: منزل من منازل القمر له طالع النحس، الدبران منزل للقمر في برج الثور، ٤٠٣، ٤٤٨، كذلك: السحر والمجتمع، سامية الساعاتي، ص١٦، ١٧، ط. أولى، الأنجلو المصرية ١٩٨٢م.

(١٨٠) ديوانه، جـ١، ص٢٢٧، ١٧١ .

(١٨١) ديوانه، جـ٢، ص٥٠، ١٧٠ .

(١٨٢) ديوانه، جـ١، ص٥١٦.

(١٨٣) ديوانه، جـ٢، ص٦٥٨، جـ١، ص٤٢٥ .

(١٨٤) شعراء السعودية، ص٢٧٥.

(١٨٥) معجم الفولكلور، ص١٦٩، ومروج، جـ٢، ص١٥٦ ـ ١٥٨، وبلوغ، جـ٢، ص٣٤٠.

(١٨٦) ديوان عمرو، ص٢١٢، وديوان عنترة، ص١٦٨، ديوان الأخطل، ص٣٥٨، ٥٦٨ .

(١٨٧) ديوانه، ص٣٨٥، ٦٥٧ .

(١٨٨) ديوانه، جـ٢، ص٦١، جـ١، ص٤٠٥ .

(١٨٩) ديوانه، جـ٢، ص١٠٤، ١١٥، ١٢٧، بطن فلج: موضع، حبا: ارتفع وامتد على وجه الأرض، غوله: داهيته، كذلك: التأصيل، ص٤٣ .

(١٩٠) ديوانه، جـ٢، ص٦١٣، ٦٥٢ .

(١٩١) ديوانه، جـ١، ص١٠٥، ١٤٠، ٢٨٨.

(١٩٢) ديوانه، ص٦٨، ١٣٩ .

(١٩٣) ديوانه، ص٧٥، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢١٣، تواكلني هنا: أوكل أحدهم أمري إلى الآخر، بنو العلاّت: هم أبناء أب واحد وأمهات شتى، مالك: هو ابن مسمع بن شيبان الجحدري من بني ثعلبة، يزيد: هو ابن الحارث بن يزيد الشيباني والي عبد الملك على الري. وكذلك: المفضليات، ص٨٩ .

(١٩٤) مروج، جـ٢، ص١٥٨ .

(١٩٥) انظر: بلوغ، جـ٢، ص٣٤٦ـ٣٤٩.

(١٩٦) الحيوان، جـ٦، ص٤٥٥، ٤٧٤، ٤٧٥، جـ١، ص١١٣ .

(١٩٧) ديوانه، ص١٢١، والأهاضيب: الجبال المنبسطة، الملا: الصحراء.

(١٩٨) ديوانه، ص٣٦، والأجرد من الخيل القصير الشعر.

(١٩٩) ديوانه، ص١٤٩، ١٦٩ .

(٢٠٠) ديوانه، ص١٣٢، والحياة الأدبية في البصرة، أحمد كمال زكي، ص٥٣، دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

(٢٠١) ديوانه، جـ١، ص٧٤، جـ٢، ص١٦٦، والمقربات: الخيل الكريمة .

(٢٠٢) ديوانه، جـ٢، ص١٠٣٦ .

(٢٠٣) تاريخ سوريا القديم، ص٣٠٤، ط. أولى، ١٩٨٦م، أريشكيجال ملكة العالم السفلي كما يزعمون في بابل .

(٢٠٤) بين الفولكلور والثقافة الشعبية، ص٥٤، وماكس موللر إنجليزي مرتبط بتقاليد التعليم الألماني، وهو عالم لغة ودارس للأدب كما عرّفه فوزي العنتيل في كتابه المذكور.

(٢٠٥) سبائك الذهب في معرفة قبائل العرب، ص١٤، مكان وتاريخ النشر: لا يوجد، والكتاب قديم ويبدو أن صاحبه ألفه عام ١٢٢٩ هجرية كما يبدو من إشارته في آخر الكتاب، وانظر كذلك: نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، لأبي العباس أحمد القلقشندي، ص٤٤٧ . تحقيق إبراهيم الإبياري، ط. ثانية، بيروت ١٩٨٠م.

(٢٠٦) مروج: جـ٢، ص١٤٢، والأساطير، ص٨٦.

(٢٠٧) انظر: الحيوان، جـ١، ص١١٤، جـ٦، ص٤٤٥، ٤٦١، وديوان الأعشى، ص٧١.
(٢٠٨) ديوانه، ص١٦٨.
(٢٠٩) ديوانه، ص١٦١، ٥٨.
(٢١٠) المفضليات، ص٥١٩.
(٢١١) ديوانه، جـ٢، ص٣٦٠، ٣٦١.
(٢١٢) ديوانه، ص٧٧، ٢٦٥، ٢٩٢.
(٢١٣) ديوانه، جـ١، ص١٧٧، جـ٢، ص١٣٧.
(٢١٤) ديوانه، جـ٢، ص٢٠٤، جـ٢، ص٢٢٣.
(٢١٥) ديوانه، جـ٢، ص١٢.
(٢١٦) ديوانه، جـ١، ص٢٨٧، جـ٢، ص٩٤٥.
(٢١٧) ديوانه، ص٤٤٤، الحازي: الكاهن.
(٢١٨) ديوانه، جـ٢، ص٢٠٦.
(٢١٩) ديوانه، جـ٢، ص١٠٠٤.
(٢٢٠) ديوانها، ص٣٦.
(٢٢١) ديوانه، جـ١، ص٤٠٥.
(٢٢٢) ديوانه، ص٨٠، ٨١.
(٢٢٣) ديوانه، جـ٢، ص٣١٢.
(٢٢٤) ديوانه، جـ٢، ص٨٦٢.
(٢٢٥) ديوانه، جـ٢، ص٢٧٢.
(٢٢٦) ديوانه، جـ٢، ص٢٨٤، زحالف: مسرعات بالشر.
(٢٢٧) ديوانه، جـ٢، ص٢٨٣.
(٢٢٨) ديوانه، جـ٢، ص٨٤٣، والأسطورة، ص٥٤.
(٢٢٩) دفاع عن الفولكلور، ص١١٥، كذلك: معجم الفولكلور، ص١٣١، والمسئولية، ص٢٩، ٣٩.
(٢٣٠) انظر: المسئولية، ص٢٩، ٩٣، ٣٠٤، وكذلك: الأساطير، ص١١٧.
(٢٣١) الأساطير، ص٩٤، ٩٥، بلوغ الأرب، جـ٣، ص٢٧٩.
(٢٣٢) انظر: معجم الفولكلور، ص١٤٢، ١٤٣.
(٢٣٣) انظر: شعراء، ص١١، والمعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، نجيب البهبيتي، جـ١، ص٧٨، ط. أولى، الدار البيضاء ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م.
(٢٣٤) ديوانه، ص٦٥٠، ٦٥١، النزيف الذي نزف دمه وهنا السكران أو ما إليه.
(٢٣٥) ديوانه، جـ١، ص٤١٥، ٤١٩.
(٢٣٦) بلوغ، جـ٣، ص٥، ٦.
(٢٣٧) بلوغ، جـ٣، ص٨.
(٢٣٨) ديوانه، جـ٢، ص٩٤٢، جندلة هي بنت نهم الأدرم بن غالب بن فهر، وهي أم يربوع ومازن.
(٢٣٩) بلوغ، جـ٢، ص٣٢٠.
(٢٤٠) ديوانه، جـ٢، ص١٢٧، والمثل هو الحذر.
(٢٤١) انظر: بلوغ، جـ٢، ص٣٦٤.

(٢٤٢) ديوانه، ص١٨٩ .
(٢٤٣) ديوانها، ص٢١ .
(٢٤٤) ديوانه، جـ١ ، ص١٠٨ ، جـ٢ ، ص١٠٠٩ .
(٢٤٥) ديوانه، جـ١ ، ص١٩٧ ، جـ٢ ، ص٢٦ ، ٦١ .
(٢٤٦) سورة الإسراء، ص٤٤ .
(٢٤٧) ديوانه، جـ١ ، ص٧٨ ، جـ٢ ، ص١٩٠ ، ٢٨٨ .

(٢٤٨) ديوانه، جـ٢ ، ص٢٥٨ ، ٢٣٩ ، ٣٢٥ ، وميل العمائم : أي أخذ النعاس بعيونهم فهوت رءوسهم ومالت عمائمهم .